

✓
MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

29. JAHRGANG.

1897.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Adrian Petit Coclicus, von <i>O. Kade</i>	1
Eine alte Sapphische Melodie, <i>R. von Liliencron</i>	29
Eine Trierer Liederhds. 15.—16. Jh., von <i>P. Bohn</i> , mit Tonsätzen	37
Die Organistenfamilie Mora, von <i>O. Kade</i>	43
Adam Krieger, Biogr. und 7 Lieder mit Begleitung, von <i>Rob. Eitner</i> 45. 48. 61. 64. 65. 78. 81.	112
Zur Biographie Joh. Staden's und seiner Söhne, von <i>Dr. W. Nagel</i>	53
Miscellanea, von <i>Dr. W. Nagel</i>	69
Totenliste des Jahres 1896, von <i>K. Lüstner</i>	85
Zur Lebens- und Familiengeschichte <i>Fr. W. Marburg's</i> , von <i>Dr. Thamhain</i>	105
John, Philipp Krieger, Biogr. und Tonsätze in besond. Beil., von <i>Eitner</i>	114
Ein Dialog John Hilton's, von <i>Dr. W. Nagel</i>	121 ff.
Die Weimarer Hofkapelle im 16. Jh., von <i>Ernst Pasqué</i>	137
Anonymi Introductorium Musicae (c. 1500), neu hrsgg. v. <i>Dr. Hugo Riemann</i>	147 ff.
Rechnungslegung über die Monatshefte pro 1896	163
Sach- und Namenregister	168
Mittheilungen: Henry Purcell's The duke of Gloucester's Ode, Neu- ausg. 13. 7 Lieder von Lassus, Neuausg. 14. Musikgesch. an Musik- schulen v. Benndorf 14. Raabe & Plothow's Musiker-Kal. 16. Joh. Eccard's Neue geistl. u. weltl. Lieder zu 5/4 Stim. Neuausg. 16. Pur- cell's 12 Sonatas 1683, Neuausg. 33. Karl Nef's Collegia musica in der Schweiz 34. Hans Kennedy, Die Zither, historisch 1896, 35. Ed. Hanslick, Aus d. Konzert-Saal 1897, 35. Breitkopf & Härtel's Mit- teilg. 35. 52. 68. 156. Seb. de Brossard's Biogr. u. Bibliogr. v. Brenet 50. Claude Goudimel's Neuausg. seiner 4stim. Psalm. 50. Charles Gounod's Selbstbiogr. deutsch 50. Briefe von Rich. Wagner, chronologisch ge- ordnet 51. Kgl. Musikalien-Samlg. Dresden 52. Kirchenmusikal. Jahrb. f. 1897 von Haberl 66. Tijdschrift 5, 3. St. 67. Denkmäler der Ton- kunst in Oesterreich 67. Niederheitmann's italien. Geigenbauer, 3. Aufl. 83. Beethoven's Missa solemnis 83. Jahrb. d. Musikbibl. Peters 84. Emil Bohn's und Vollhardt's histor. Konzerte 84. Friedr. Zelle, Eine feste Burg III. 102. Wiel's Teatri-musicali Veneziani 102. Verzeichn. der noch vorhand. Drucke der Publikation 103. Wiel, Taddeo: I teatri musicali Veneziani, Catalogo 119. Fr. Consolo's Cenni sull' origine .. liturgica 118. Prochazka's Arpeggien üb. Prag 119. Rabich's Musik- ztg. 120. Berliner Verlagsgesellschaft Harmonie, Musikerbiogr. 128. Zeitschrift f. Bücherfreunde 128. Tabulae Codicum Manu Scriptorum, Musikalt. der Hofb. Wien 135. Colmarer u. Donaueschinger Lieder- hds. 144. J. S. Shedlock, Klavier-Sonate 145. Hans Loewenfeld, Leonh. Kieber's hds. Tabulaturbuch 145. Jahresbericht d. Akad. der Tonk. in München 146. Erwiderung auf van Dayse's Behauptg. 146. Dr. W. Nagel's Gesch. d. Mus. in England 155. Dr. Hugo Riemann über Trio-Sonaten 156. Dresdener Tonkünstlerverein 156. Prof. Em. Kranse's musikhistor. Vorlesungen 156. Katalog des Conservatorium zu Mailand 165. Julius Fuchs, Kritik der Tonwerke 166. Michel Brenet, die Oratorien von Carissimi 166. Konzert-Buch	167
Beilagen:	
1. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, von <i>Dr. Franz Waldner</i> . Bog. 1—6, Schluss im 30. Jahrg.	
2. Joh. Phil. Krieger, Musikbeilagen. Bog. 1—5, Schluss im 30. Jahrgang.	

Gesellschaft für Musikforschung.

Mitgliederverzeichnis.

- J. Angerstein, Rostock.
 Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
 H. Benrath, Redakteur, Hamburg.
 Lionel Benson, Esq., London
 Rich. Bertling, Dresden.
 Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).
 Ed. Birnbaum, Oberkantor, Königsberg
 i. Pr.
 Großherzogtl. Hofbibliothek in Darmstadt.
 Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.
 Universitäts-Bibl. in Heidelberg.
 Universitäts-Bibl. in Straßburg.
 Fürstl. Stolbergische Bibliothek in
 Wernigerode.
 H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
 Dr. E. Bohn, Breslau
 P. Bohn in Trier
 Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
 Breitkopf & Härtel in Leipzig.
 Hugo Conrat, Wien.
 C. Dangler in Colmar.
 Dr. Alfr. Dörfel, Leipzig.
 Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
 Prof. Eickhoff in Wandsbeck.
 Prof. Ludwig Fökövi, Szegedin.
 Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
 Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
 S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
 Dr. Haym in Elberfeld.
 Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
 Dr. O. Hostinsky, Prag.
 Prof. W. P. H. Jansen in Voorhout.
 Prof. Dr. Kade, Musikdir., Schwerin.
 W. Kaerner, Freiburg i. Br.
 Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.
 C. A. Klemm, Dresden.
 Prof. Dr. H. A. Köstlin, Gießen.
 Oswald Koller, Prof. in Wien.
 O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
 Dr. Richard Kralik, Wien.
 Alex. Kraus, Baron, Florenz.
 Prof. Emil Krause, Hamburg.
 Leo Liepmannsohn, Berlin.
 Ehrh. von Liliencron, Excell., Schleswig.
 G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).
 Dr. J. Lürken in Köln a/Rh.
 Karl Lüstner, Wiesbaden.
 Georg Maske, Oppeln.
 Rev. J. R. Milne in Swaffham.
 Freiin Therese von Miltitz, Bonn.
 Anna Morsch, Berlin.
 Dr. W. Nagel, Darmstadt.
 Dr. Karl Nef in St. Gallen.
 Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
 F. Curtius Nohl, Duisburg.
 G. Odenerants, Vice Haradshofchingen
 Kalmar (Schweden).
 Paulus Museum in Worms.
 Bischöfl. Proschesche Bibliothek in
 Regensburg.
 Prof. Ad. Prosniz, Wien.
 Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
 M. Raskai in Arad (Ungarn).
 A. Reinbrecht in Verden.
 Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.
 Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
 Dr. Hugo Riemann, Leipzig.
 L. Riemann, Essen.
 Paul Runge, Colmar i. Els.
 Prof. Dr. Wilh. Schell, Hofrat, Karls-
 ruhe.
 D. F. Scheurleer im Haag.
 Rich. Schumacher, Berlin.
 F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
 F. Simrock, Berlin.
 Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
 Dr. Hans Sommer, Prof., Weimar.
 Wm. Barclay Squire, Esq., London.
 Prof. C. Stiehl, Lübeck.
 Prof. Reinhold Succo, Berlin.
 Wilhelm Tappert, Berlin.
 Pfr. Leop. Unterkreuter, Klagenfurt.
 Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
 G. Voigt, Halle.
 Dr. Frz. Waldner, Innsbruck.
 K. Walter, Seminarlehrer, Montabaur.
 Wilh. Weber, Angsburg.
 Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
 Zaar, Postsekretär in Danzig.
 Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIX. Jahrg. 1897.	<p>Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.</p> <p>Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.</p>	No. 1.
-------------------------------------	--	---------------

Adrian petit Coclicus.

(1500—1555/56.)

Ein Beitrag zur Musikgeschichte im XVI. Jahrhundert.

Von O. Kade.

Die Lebensschicksale des ebenso begabten als leichtfertigen Komponisten Adrian petit Coclicus sind nun schon von so verschiedenen Seiten darzulegen versucht worden, und stehen an so versteckten oder vergessenen Stellen, dass es geboten erscheint, sie endlich einmal zu einem erschöpfenden Gesamtbilde zu vereinigen. Dazu kommt, dass wir wohl aus dem einen der beiden uns von Coclicus hinterlassenen Druckwerken, aus dem Compendium musices von 1552 ziemlich vollständige Auszüge in älteren Lehrbüchern besitzen, wie in Forkels Musikgeschichte, in Ambros Musikgeschichte, sowie in der Härtelschen Vierteljahrsschrift von Spitta und ähnlichen Arbeiten der Art, aber über das zweite ungleich bedeutendere praktische Tonwerk, das er unter dem Titel „Musica reservata“ in gleichem Jahre herausgab, bis jetzt ohne jeglichen Nachweis gelassen sind. Dazu kommt aber noch außerdem der glückliche Umstand, dass sich auch ein bisher ganz unbekanntes größeres Aktenstück im Großherzogl. Mecklenburgischen Hauptstaatsarchiv zu Schwerin vor nicht gar langer Zeit hat finden lassen, das überaus wertvolle Ergänzungen über seine merkwürdigen Lebensschicksale beibringt.

Adrian petit Coclicus *) ward im Jahre 1500**) in Flandern (Hennegau) geboren.***) Die Vermutung E. Pasqué's†) Condé sei dieser Ort gewesen, weil hier Coclicus' Lehrer Josquin des Prés eine Pfründe befaß, die ihm Kaiser Maximilian I. etwa um 1500 verliehen hatte, um seine letzten Lebensjahre in Ruhe verbringen zu können, hat sich nicht begründen lassen. Er widmete sich früh dem geistlichen Stande und lernte die Musik bei Josquin des Prés bis zu dessen Tode im Jahre 1515. Ihm, seinem Lehrmeister, hat er in seinem *Compendium musices*, 1552, ein ehrenvolles Andenken bewahrt. Er habe seine Schüler, sagt er, nicht mit langen und vielen Vorschriften hingehalten, sondern im Gesange mit wenigen Worten die Regel durch deren Ausübung unmittelbar kennen gelehrt. Sein Grundsatz sei gewesen, nur solche in der Tonkunst auszubilden, die ein besonderer innerer Drang hinzog; denn er pflegte zu sagen, es giebt so viele anmutige Werke dieser Kunst, dass ähnliches oder besseres kaum einer unter Tausenden hervorbringen wird. Wer sich für einen Komponisten hielt, bloß weil er die Regeln der Komposition kannte, den verachtete und verspottete er, indem er sagte, er wolle fliegen ohne Flügel: — „*hos Dominus Josquinus vilipendit ac ludibrio habuit, dicens eos velle volare sine alis*“. — Coclicus verdankte einem solchen Lehrer ebensosehr ein leichtes Kompositionsgeschick, als auch die Fähigkeit, musikalische Schüler leicht zu begeistern und schnell vorwärts zu bringen. Dies gelang ihm wenigstens sofort in seinem Wittenberger Aufenthalte 1545. So bildete er sich unter ihm zum tüchtigen Musiker, Sänger und Kontrapunktisten aus. Nachdem er die Weihen empfangen hatte, leitete er die Musik und den Unterricht in der Klosterkirche zu Condé. Aber der mit unwiderstehlicher Gewalt alle Künstler- und Gelehrtenkreise damaliger Zeit erfassende Wissens- und Bildungsdrang und die Sehnsucht nach fremden Ländern, in deren Beschreibung einzelne, wie *Michaelis Keinspeck* in seinem *Lilium musice*, 1491, *Wollick de Seruilla* im *Opus aureum*,

*) Die Lesart *Coclicus* ist entschieden falsch. Der Name bedeutet soviel als Gockel-Hahn-Kogel (*le cog*). Er unterzeichnet selbst ein Aktenstück mit „*gefangener Kogel*“ wohl eine Anspielung auf seinen Namen.

**) Vgl. sein Porträt vor seinem *Compendium musices* etc. 1552, welches ihn als 52jährigen Mann darstellt. Ein andres in der Kais. Königl. Fideicommissbibliothek zu Wien.

***) Er nennt sich selbst öfters „*Flandrus*“, so z. B. in dem Briefe aus Stettin vom 4. Juli 1547.

†) Vgl. *Niederrheinische Musikzeitung*, herausgegeben von L. Bischoff, 1861. IX, Nr. 3, S. 17–21.

1501, *Ornitoparch* in seinem *Microlog* von 1517, *Caspar Bruschi* zwischen 1518—1557 durch halb Europa über mehr als 400 Städte, so viel zu erzählen wissen, hatte auch unsern Coclicus mit ergriffen und in die Weite gelockt. Er gelangte zuerst nach Lodi in Oberitalien zum Bischofe *Octavianus*, wurde dessen Kapellsänger und mit der Zeit sein Freund, dem er später einen wichtigen Freundschaftsdienst in banger Not verdanken sollte. Der Ruf seiner Kompositionen und seines Gesanges verbreitete sich und öffnete ihm den Weg nach Rom, wo er unter Papst Alexander Farnese, Paul III. (1534—1549) als Sänger in die Kapelle eintrat und sich neben den bedeutendsten Komponisten, wie Goudimel, Costanzo Festa und andern ehrenvoll hervorthat und behauptete. Schnell erwarb er sich die Gunst des Papstes in so außerordentlichem Maße, dass dieser ihn nach kurzer Zeit nicht nur zu seinem Beichtvater, sondern auch zum Bischofe von *Duiatum* (?) „einer Stadt in der Nähe von Rom“ ernannte. Hier sammelte er nicht unbedeutende Reichtümer und lebte in Glück und Freuden bei einem Jahresgehälter von 1000 Dukaten und den Einkünften mehrerer Bischofssitze.*) Doch unvorsichtige Äußerungen, die seine Neigung zur neuen Lehre der Protestanten verrieten, machten seine Stellung bald unmöglich. Der Papst leitete selbst die angestellte Untersuchung und verurteilte ihn zu lebenslänglicher Haft und zum Verluste aller seiner Habe. Erst nach drei schrecklichen Jahren, gefangen gehalten in der Engelsburg, gelangte er durch seines früheren Gönners *Octavianus*, Bischofs von Lodi fufsfälliges Bittgesuch beim Papste seine Freiheit wieder, jedoch nur unter der Bedingung, Italien ewig zu meiden. Wohl um 30 Jahre gealtert, mit einem Barte, der bis auf die Knie herabhing, verließ er 1538 Rom und kam unter langen Irrfahrten, die ihn sogar bis nach Spanien geführt haben sollen, wo er überall ein ketzerisches, unklares, halb unverständliches Zeug predigte,**) endlich nach Wittenberg, dem Sitze des Luthertums. Wir wissen, dass er hier im Sommer 1545 anlangte.***) Da er 1534 nach Rom kam, hier einige Zeit wohl glücklich verlebte (also bis ca. 1535),

*) Vgl. das Schweriner Aktenstück, s. u.

**) Vgl. Joh. Voigt, die deutsche Musik im XVI. Jahrh. am Hofe Herzogs Albrecht von Preußen, in der *Germania* II, 3 u. 4.

***) Vgl. das Gesuch sämtlicher Professoren mit dem Rektor an der Spitze und von der gesamten Studentenschaft unterschrieben an den Kurfürsten Joh. Friedrich von Sachsen, wo es u. a. heist: Es ist den vergangenen Sommer ein fürnehmer Musicus hierhergekommen mit Namen *Adrianus Petit* aus Flandern u. s. w. Datum, Wittenbergk, Mittwoch nach Pauli Bekehrung d. h. 25. Januar 1546. (Siehe *Niederrheinische Musikzeitung* 1861, Nr. 3.)

dann aber drei Jahre gefangen saß (ca. 1535—1538), so muss er sich (von ca. 1538—1545) ungefähr sieben Jahre stellenlos in der Welt herumgetrieben haben,*) die wir mit Belegen nicht auszufüllen wussten. Das sind die Jahre seines wüsten Wanderlebens, von denen wir nur durch Andeutungen Kunde haben. Schon die Verse auf dem Titelblatte seines *Compendium musices* 1552, geben uns einige Anhaltspunkte: Frankreich sah dich: *Gallia te vidit, te vidit et Ausonis ora*“ etc. Das besagt auch das Schweriner Aktenstück aufs genaueste, wo es heisst: „Vom König von Frankreich seligen Andenkens habe ich jährlich 500 Kronen erhalten“. Gemeint sein kann nur Franz I., der von 1517—1547 regierte. Coclicus muss also um 1540 in Paris eine Anstellung besessen oder wenigstens eine Schenkung erhalten haben.

In Wittenberg fand nun Coclicus wohl für seine Kunst dankbares Gehör und regen Zulauf, aber wenig Gewähr für ein sicheres Auskommen. Auf den Grundsätzen Josquin's fußend, sammelte er bald einen regen Zuhörererkreis um sich. Mit voller Überzeugung legte er der Jugend ans Herz, dass sie nicht zu lange**) an den Schriften der Theoretiker und den mathematischen Vorschriften klebe, sondern dass sie alle Kraft des Geistes dahin wende, zierlich singen und die Worte gehörig unterlegen zu lernen. Dazu hat Gott uns die Tonkunst gegeben, um die Töne auf anmutige Weise zu verbinden. Für einen rechten Tonkünstler darf nicht derjenige gelten, welcher von Zahlen, Proportionen, Prolationen und sonstigen Künsteleien vieles zu schwätzen weifs, sondern wer jedem Tone die gebührende Silbe zuteilt. Er muss schon damals zu den bedeutendsten Musikern Deutschlands gehört haben, denn *Conrad Gessner* nahm ihn 1545 in seine Bibliothek mit einem kurzen Hinweis auf seinen künstlerischen Wert auf. Da mag denn allerdings wieder neuer Lebensmut ihn durchdrungen haben, und überhaupt zu einem leichten Lebensgenuss hinneigend, ging er eine nachmals so unglückliche Ehe mit einer jungen Wittenbergerin ein. Dann, Ende Januar 1546, wandte er sich direkt an den Kur-

*) Diese Berechnung bestätigt auch das Schweriner Aktenstück. Es sagt: „ferme per 20 annos exulor“. Da das Aktenstück in die Jahre 1555/56 fällt, so verlief er also auch hiernach Rom ungefähr im Jahre 1538.

**) In docendis enim proceptis et speculatione nimis diu manent, et multitudinem signorum et aliis rebus accumulandis multas difficultates afferunt et diu atque multum disceptantes, *nunquam ad veram canendi rationem perveniunt*. Cum autem videret, suos utcumque in cantu firmos, *belle pronunciare, ornate canere et textum suo loco applicare*: etc. siehe *Compendium* 1552.

fürsten Johann Friedrich den Großmütigen in einem langen lateinischen Berichte*) und bat ihn um ein kleines Amt an der Hochschule zu Wittenberg mit festem Einkommen. Denn — so begründet er denselben — die Jünglinge klagen, kaum eine Stelle bekommen zu können, wenn sie von hier weggehen, aber die Tonkunst nicht verstehen, und belästigen daher den Fürsten mit häufigen Bitten, dass er einen öffentlichen Professor der Tonkunst bestelle. Beigefügt war eine Komposition nach Worten seines Gönners und Freundes Melanchthon**) und unterstützt war das Gesuch durch ein deutsches Schreiben des Rektors und der Professoren der Universität und sämtlicher Schüler des Coclicus, das die bezeichnenden Worte enthält: „Es ist den vergangenen Sommer (1545) ein fürnehmer Musicus hierher gekommen mit Namen *Adrianus Petit* aus Flandern, der eine Zeit lang allhie *Musicam* proficiret (vorgetragen) und wie wir bericht durch diejenigen, so der Kunst erfahren, dass er vor andern Musicis im Singen und Lehren ein sonderliche Art und Geschicklichkeit haben solle. Dieweil aber seine Auditores mehrenteils arme Gesellen, die ihm nicht so viel geben können, damit er sich in die Länge bei der schweren und theuern Zehrung, die itzo allhier ist, möchte erhalten, zuvörderst weil er sich vor wenig Wochen beweibet — dero wegen denn gedachte seine Auditores an uns suppliciret und gebeten, ihm mit einem Stipendio zu versehen.“ Wittenbergk Mittwoch nach Pauli Bekehrung (den 25. Januar) 1546. Trotz so trefflicher Fürsprache und gewichtiger Verwendung gelang es unserm Meister doch nicht die gewünschte Stellung zu gewinnen. Schon am Sonntage darauf beschied der Kurfürst das Gesuch abschlägig: „Dieweil es bis anhero der Brauch nicht gewesen, dass zu dieser Lection ein sonderlich Stipendium verordnet.“ Ein Zehr- und Trinkgeld jedoch billigte er ihm zu.

So in seinen Hoffnungen arg getäuscht, sah er sich damals genötigt den Wanderstab zu ergreifen, um sein Glück anderwärts zu suchen. Dass ihm dabei seine junge Gattin davonlief, war der Anfang neuen Unglücks.***)

*) Auszugsweise in Übersetzung mitgeteilt von Pasqué a. a. O., als Fundort das Gesamtarchiv der sächsischen Lande (in Weimar?) angegeben.

**) Leider nicht mehr vorhanden.

***) Vgl. M. f. M. XII, 1875, S. 176. Zwei Briefe des Coclicus aus dem Königsberger Archiv, mitgeteilt in mangelhafter Übersetzung von Fürstenau. „Denn wenn die, welche ich in Wittenberg als Gattin heimführte, mir nicht davon gelaufen, sondern mir gefolgt wäre, so wäre ich niemals in solcherlei Unglück gerathen.“ Nürnberg, 16. Januar, 1552.

Er wandte sich nun nach Frankfurt a. d. O. und schrieb von hier aus an den Markgrafen von Brandenburg.*) d. d. 24. Sept. 1546, dem er schon früher einmal bei einem Aufenthalte des Fürsten in Wittenberg (zwischen Januar und September 1546) ein Gesangstück durch Philipp Melanchthon hatte überreichen lassen und von dem er dafür belohnt worden war. So bot er ihm denn jetzt drei neue Kompositionen dar, von der bittersten Not und zunehmendem Alter geplagt. Denn wenn er auch in Frankfurt wieder das Amt eines Professors an der Universität bekleidete, so war es doch so gering dotiert, dass er davon nicht leben konnte, ohne die Unterstützung anderer anzugehen. Allerdings läuft auch hierin wieder die Bitte um Wein mit unter, dessen er stets wegen Schwäche des Magens — „ubi nequeo vino carere ob stomachi debilitatem“ — wie das Schweriner Aktenstück sagt — dringend bedurft zu haben scheint. Und wieder glückte es ihm. Der Fürst zeigte sich anfänglich durch Geschenke erkenntlich, dann nahm er ihn auch nach Königsberg in seine Dienste.**) Seine Gesänge erfreuten Albrecht, der ihn den Kunstreichen nannte. Aber das lockere Leben des Künstlers bereitete ihm fortwährend Unannehmlichkeiten. Zuerst predigte er wieder seine wirren religiösen Irrtümer, bis Albrecht öffentlich Widerruf verlangte. Das wollte der eitle Prälat nicht und versuchte allerlei Ausflüchte und mitleiderregende Entschuldigungen: er habe nur vor drei, vier Leuten gesprochen und zwar lateinisch, wie könne er da deutsch widerrufen, er kenne diese niedere Sprache wenig und würde sich vor dem Volke nur lächerlich machen, er sei ein schwacher Greis, stehe allein in der Welt da, und wolle gern den letzten Rest seines Lebens beim Herzoge bleiben, wenn man gelinder mit ihm verführe und einen Sold gebe, man möge ihn jetzt zur Winterszeit nicht fortgehen heißen und unterzeichnet das Bittgesuch demütigst mit: „Musikus und gefangener Kogel“ (Coq = Hahn) nicht Vogel, wie Voigt schreibt.

Der Herzog scheint ihm auch wirklich für dieses Mal noch verziehen zu haben, und wohl hätte der Lieblingswunsch des Bittstellers, seine Tage in dieser Stellung beschließen zu dürfen, in Erfüllung gehen können, wenn es nicht kurze Zeit darauf einen noch ärgeren Skandal gegeben hätte. Den schwachen Greis verführte die Sinnenlust, sich mit einer armen Wittve von höchst zweifelhaftem Rufe abermals zu verheiraten, obgleich er von seiner ersten Frau aus

*) Vgl. M. f. M. a. a. O. S. 168.

**) Vgl. Voigt a. a. O.

Wittenberg keineswegs rechtlich geschieden war, so dass er sogar der Bigamie bezichtigt wurde.*) Vergeblich verschwendete Coclicus alle seine Worte; die Verhandlungen zogen sich beinahe ein Jahr hin, als ihn der Burggraf schliesslich aus dem Lande weisen liess. Im strengen Winter musste der unglückliche Greis seine Wanderung antreten. Bevor er dem protestantischen Norddeutschland gänzlich den Rücken wandte, glaubte er noch einen Versuch machen zu müssen, an dem wenige Jahre vorher 1542 neu begründeten Pädagogium in Stettin eine gleiche Stellung als Musiklehrer der Jugend zu gewinnen. Ein längeres herzerweichendes Gesuch noch dazu in deutscher Sprache**) an „den Fürsten von Preussen“ vom 4. Juli 1547, in welchem er mit grellen Farben seine traurige Lage unumwunden schildert, bittet flehentlich um die Gunst, den Lehrstuhl „für die freie und löbliche Kunst auf rechte Art zu singen und andern zu lehren“, ihm übertragen zu wollen. Auch unterstützte er sein Gesuch durch „einen gesang mit vier stymmen vf den Text: ‚vigilate quia nescitis qua hora dominus nofter venturus fit‘.“***) — Ob das Gesuch überhaupt nur beantwortet wurde, ob die leidigen Umstände seines Vorlebens oder Verleumdungen einer festen Anstellung allzu hinderlich waren,†) ob ihm eine Unterstützung zu teil ward, um die er in zweiter Linie gebeten hatte, da er „eine lange reise ghen preussen habe und die zerung, davon er zeren müsse, sehr gering sei.“ davon geben die bis jetzt vorliegenden Aktenstücke keine Auskunft. Das traurige Endergebnis für ihn war abermaliges Abbrechen des Wohnortes und weitere Wanderung. Er wandte sich nach einer traurigen Irrfahrt durch den grössten Teil Deutschlands schliesslich nach Frankfurt a. M., wie er selbst in dem Vorworte zu seiner „Musica reser-

*) Vgl. den Brief M. f. M. 1875, S. 166, von Nürnberg, d. 16. Jan. 1552.

**) Vgl. Königl. Staatsarchiv, Stettin, Signatur P. I. Tit. 92. Nr. 9. Abgedruckt auch in Vierteljahrsschrift Spitta, Jahrg. X, 1894, S. 471 von Rudolph Schwartz.

***) Da den Herausgebern des Aktenstückes in den Monatsblättern für Pommersche Geschichte 1893, sowie in der Vierteljahrsschrift von Spitta, 1894, nicht hat glücken wollen, den Tonsatz auffindig zu machen, so lasse ich ihn unter den Beilagen mit hier folgen.

†) Wie er geradezu dies in dem Briefe vom 16. Januar 1552 aus Nürnberg mit den Worten behauptet: „und wenn mir Stellungen angeboten werden um meiner Kunst willen, die ich durch Gottes Gnade verstehe, und Vielen angenehm sein möchte, so fehlen doch nicht lügnerische und giftige Zungen, welche laut behaupten, dass ich in Deiner Hoheit (Herzog Albert von Preussen) Vaterland die schimpflichste Todesart verdient hätte“.

vata“ von 1552 ausdrücklich mit den Worten bekennt: „Peragrata igitur maxima Germaniae parte tandem perveni Francofurdium ad Menum.“ Wahrscheinlich zog ihn in diese Stadt mit ihren berühmten Buchhändlermessen die Aussicht auf Lebensunterhalt, da „ihm nun die Musik allein aus dem Schiffbruche übrig geblieben sei, sein Leben mit dieser Kunst fristen zu können: „me conferrem — sagt er in der oben erwähnten Vorrede — ad Musicam, quae mihi sola adhuc ex naufragio (ut ita dicam) relicta erat.“ Sei es nun, dass diesen Plan zum Vollzug zu bringen ihm aus Mangel an Ausdauer nicht gelingen wollte und dass dringende Not wieder an seine Thür klopfte, sei es dass unbezähmbare Wanderlust ihn abermals von dannen trieb, kurz er verließ die für ihn so günstige Stadt mit ihrem Verkehre an Künstlern, Verlegern, Buchhändlern und Fremden aller Art, um sich (nach dem 4. Juli 1547) nach England zu begeben, wie er selbst an obiger Stelle der Vorrede erzählt: „me in Angliam conferre statuebam“. Wahrscheinlich lockte ihn dahin der um diese Zeit daselbst eingetretene Thronwechsel durch den Tod Heinrichs VIII., 28. Januar 1547, des heftigsten Gegners Luthers wie des Protestantismus überhaupt. Der jugendliche zehnjährige Nachfolger Eduard VI. (1547 bis 1553) war dagegen als warmer Verehrer der Kunst wie der protestantischen Richtung schon bekannt. Wirklich glückte es unserm Meister und seiner Kunst, sich rasch Bahn und Stellung zu verschaffen, so dass, wie unser Schweriner Aktenstück besagt: er vom Könige von England 200 *anglicos* (wohl Goldstücke) erhalten hatte. Trotz dieser einträglichen und geachteten Stellung trieben ihn aber Kriegsgetümmel und allerlei andre Hindernisse, die er nicht näher bezeichnet, von diesem Aufenthalte wieder zurück, wie dies die an den Nürnberger Senat gerichtete Widmung zu seiner „Musica reservata“ mit den Worten besagt: „At bellorum rumoribus et impedimentis aliis ex ea peragrinatione revocatus“, worauf ich mich — wie er weiter daselbst erzählt — mit dem Notendrucker Joannes Montanus in eure Stadt (scil. Nürnberg) begeben habe — „cum Montano typographo ad vestram urbem appuli“. Von hier aus sandte er einen uns noch erhaltenen lateinischen Brief*) an den Herzog, in welchem der alte Mann nicht nur sein trauriges Schicksal darlegt, sondern auch nochmals flehentlich bittet, ihn wieder zu Gnaden aufnehmen zu wollen: „ach Gott, was habe ich nicht für Elend ausgestanden; nachdem ich viele Tage-reisen zurückgelegt, kam ich nach Nürnberg und trug meine Kom-

*) Vom 16. Januar 1552, vgl. M. f. M. VII, 1875, S. 166.

positionen den Buchdruckern zum Druck an, von denen ich einen Teil an Ewr. Hoheit schicke, nämlich die Tröstungen aus den Psalmen vierstimmig,*) weil dieselben noch nicht gedruckt sind, die ich bei Deiner Hoheit und anderwärts componirt habe“. — Allein alles war diesmal vergeblich! In Nürnberg scheint er an der gelehrten Schule Stellung für den Musikunterricht der Jugend gefunden zu haben, wenigstens sind die beiden von ihm veröffentlichten Druckwerke sowohl dem Nürnberger Senat, wie der studierenden Jugend gewidmet. Wie lange er bei seinem unsteten Lebenswandel daselbst gewirkt habe, darüber giebt es nur schwankende Vermutungen; nach einigen habe er lange und glücklich bis an sein Ende gelebt, nach andern soll er sehr bald gestorben oder doch verschollen sein. Beides ist irrtümlich. Das mehrfach erwähnte Schweriner Aktenstück beweist wenigstens das zur Genüge, dass er noch die Jahre 1555/56 freilich in großer Bedrängnis erlebt habe. Denn er erwähnt in diesem Schreiben an den Herzog von Mecklenburg die Arbeit, die er bei der Hochzeit des Herzogs durch Komponieren, Singen, Einüben der Knaben gehabt. Es können hier nur zwei Hochzeitsfeierlichkeiten in Betracht kommen. Die eine bei der Vermählung Herzogs *Johann Albrecht I.* (1525—1576) mit *Anna Sophia* Prinzessin von Preußen zu Wismar am 24. Februar 1555, oder die andre bei der Hochzeit seines Bruders des Herzogs *Ulrich* (1527—1603) mit *Elisabeth*, verw. *Magnus*, die ebenfalls zu Wismar am 16. Februar 1556 stattfand.***) Zu letzterer ward auch Kurfürst *August von Sachsen*,***) de dato: Güstrow 31. December 1555 mit der Bitte eingeladen „einige gute Zinken- und Trompetbläser seiner Kapelle leihen oder mitbringen zu wollen“. — Es wäre nicht unmöglich, dass damit auf Antonius Scandellus, auf die Gebrüder Thola, Besutius und Zacharias hingewiesen ist.†) Viel-

*) Coclicus meint die „Musica reservata; Consolationes ex Psalmis“ etc. 1552.

**) Vgl. Mecklenb. Jahrbuch, A. XX. 70.

***) Das Originalschreiben im Königl. Sächs. Geheimschreibarchiv: Mecklenb. Herzog Johann Albrecht's Schreiben an Kurfürst August zu Sachsen 1553 bis 1583, Loc. 8504.

†) Das Verzeichnis der sächsischen Kapelle vom 3. Okt. 1553 weist folgende Instrumentisten auf:

1. Anthonio Scandellus (nachheriger Kapellmeister).
2. Zerbario Besutius.
3. Matthias Besutius.
4. Benedictus Thola.
5. Gabriel Thola.
6. Quirinus Thola, und
7. Zacharia, der neue Zinkenbläser.

leicht sind eben damit die Instrumentisten gemeint, auf die des Coclicus Schreiben mit einer gewissen Scheelsucht hinweist, dass auch die Vokalmusik: „musica loquens vocalis“ nicht vergessen werden möge, wenn man die Instrumentalmusik: „musica consonans instrumentis“ so reich mit Geschenken bedacht habe. Es empfiehlt sich daher aus diesen Rücksichten mehr an die zweite Hochzeit von 1556 zu denken, als an die erstere.

Coclicus befand sich also in diesen Jahren offenbar in Mecklenburg, denn er übte selbst die Knaben ein und trat in solche nahe Verbindung mit dem Mecklenburgischen Hofe, dass dieser ihn nicht nur beschenkte, sondern ihm auch eine Stellung durch seinen Organisten *Hieronimus (Mors)**) für 50 Thaler jährlichen Gehalt, freie Wohnung und Kleidung anbieten liefs. Ob es zur Verwirklichung führte, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Jedenfalls verging nach der Hochzeitsfeier ein Vierteljahr ohne genauere Weisung. Coclicus lebte im Gasthause von seinem Gelde, war in der größten Not und richtete aus einer leider nicht genannten Stadt das erwähnte Aktenstück in regellosem Latein an den Herzog. Es möge nun hier originalgetreu folgen. Die Interpunktion wie Übertragung rührt von mir her:

Sereniss. ac Clementiss. Princeps. Retulit mihi Dom. Jheronimus T. C. *organista* conditionem, quam T. Cl. mihi offert, videlicet 50 taleros, Habitationem Cantoris (qui post pasche ducet uxorem et ei adherebit) vestes annuatim Honestas, quod si fructum effecero pueros docendo (quemadmodum spero me facturum, Dummodo fuerint dociles et obedientes) T. C. michi poterit gratificari clam muneribus, Si deficeret mihi salarium meum vel anno finito illud augmentari, qui vix me

Aller Durchlauchtigster, Allergnädigster Fürst. Ewr. Hoheit Organist, Herr Jheronimus (Mors) hat mir die Bedingungen mitgeteilt welche Ew. Hoheit mir bietet, nämlich 50 Thaler, die Wohnung des Kantors (der nach Ostern eine Frau heimführt und ihr anhängen will) dazu jährlich eine anständige Kleidung und wenn in der Unterweisung der Knaben ich Erfolg haben würde (— wie ich nicht zweifle, dass mir das gelingen wird, sofern sie nur sonst gelehrig und gehorsam sind) mich Ew. Hoheit unter der Hand mit Geschenken begnaden werde, falls meine Be-

*) Über die weitverzweigte Organistenfamilie *Mors* aus Antwerpen werde ich in einem der nächsten Monatshefte berichten.

potero sustentari tali stipendio, ubi nequeo vino carere ob stomachi debilitatem. Habui A rege galliae (pie memorie) 500 annuatim coronatos, A rege angliae 200 anglicos (?), A papa paulo quatuor praebendas episcopatum et alia officia valoris annuatim .}. milia ducatorum; ac pro evangelii confessione omnibus bonis praemiis et acquisitis, mea artum spoliatus et privatus et ferme per 20 annos exulor et peregrinor per mundum quaerens pacem et requiem, nec reperire possum, quod ubique sathan suscitavit adversarios et calumniatores adversum me. Nunc autem Humiliter ac instanter T. C. supplico, ut possim cum bona pace et quiete cum vestra Clementia finire dies meos, qui fatigatus perlustravi mundum et senio confectus sum ac mihi velit T. C. literas sigillatas dare meae stabilitatis et conditionis, atque ego vicissim promittam vivere et mori Cum tua excellentia. Dummodo recipiam meum salarium omni quartali (ut valeam vivere) et sciam a quo postulare sint T. C. molestus (?) etiam T. C. Jusserrat per T. C. fatellem Danielem,

soldung nicht reichen sollte, dieselbe nach Ablauf eines Jahres erhöhen zu wollen, da ich kaum mit einem solchen Gehalte werde auskommen können, zumal ich wegen Schwäche des Magens des Weines nicht entbehren kann. Vom Könige von Frankreich seligen Andenkens erhielt ich jährlich 500 Kronen, vom Könige von England Eduard VI. [1547 — 1553] 200 engl. Kronen, von Papst Paul (III., 1534 bis 1549) die Einkünfte von 4 Bistümern, sowie andere Dienstleistungen im Werte von jährlich tausend Dukaten. Wegen meines Bekenntnisses zum Evangelium bin ich nun aller dieser schönen Einkünfte und Erwerbsquellen und meiner Kunst beraubt, geächtet und des Landes verwiesen irre ich nun beinahe 20 Jahre schon in der Welt umher, Ruhe und Frieden suchend, die ich nirgends finden kann, weil überall der Satan Gegner und Verleumder gegen mich erweckt. Nun aber bitte ich demütigst und inständigst Ew. Hoheit, dass ich meine Tage in guter Ruhe und Frieden durch Ew. Gnade endigen möge, der ich genugsam die Welt durchirrt habe und durch Greisenalter hinfällig geworden bin, Ew. Hoheit wolle mir durch einen schriftlichen Anstellungsbrief zu meiner Bestallung meine Verpflichtungen ausfertigen, wogegen ich wiederum verspreche nur bei Ewr.

*) Es kann nur Franz I. 1515—1547 gemeint sein.

ut mihi darent thoracem et caligas non recepi nisi 6 vlnas panni simpliciter; pariter vellem T. C. deprecari, ut aliquam recompensationem reciperem pro meis laboribus, *quos feci in nuptiis* T. C. *componendo, canendo* pueros instruendo; quod si pro aliquo nobili in Francia aut in Italia tot composuissem et laborassem ad minus centum ducatos recepissem, ideo scio T. C. fore beguinam (? vielleicht: benignam) quod etiam possis mihi aliquid Tribuere et dare; quod si musica consonans instrumentis fuerit muneribus dotata, precor T. C. quod musica loquens vocalis et naturalis non oblisviscatur (?), quia nunc sum in Hospicio ac meo stipendio viuo et jam sunt tres menses affuisse ap^t (?) T. C. itaque precor T. C. sis memor mei. ita agendo. sum ut spero, obligatus pro T. C. apt (? = apud?) deum opt. deprecari, vt ipso det nobis foelicem vitam et exitum. Amen.

Tuae Clementiae

(Ohne

Deditissimus

Datum.)

Humilis supplex

Adrianus petit Coclicus

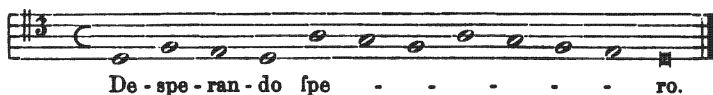
Musicus.

Hoheit leben und sterben zu wollen, Sobald ich meine Besoldung in jedem Quartale (damit ich leben kann) erhalten und wissen werde von wem Ewr. Hoheit Bewilligungen zu erheben sein möchten. Da nun auch Ew. Hoheit befohlen hatten, dass mir durch Ew. Hoheit Diener *Daniel* ein Brustharnisch und Soldatenstiefeln verabreicht werden sollten, ich gleichwohl einfach nur sechs Ellen Tuch erhalten habe, so wollte ich Ew. Hoheit zugleich gebeten haben, mir irgend eine Remuneration für meine Arbeiten zukommen lassen zu wollen, die ich bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Ewr. Hoheit durch Komposition, Gesang und Unterweisung der Knaben geleistet habe, für die ich, wenn ich soviel für einen Edlen in Frankreich oder Italien komponiert und gearbeitet hätte, zum mindesten hundert Dukaten erhalten haben würde, und da ich nun weiß, dass Ew. Hoheit überhaupt freigebig sind, so könnte auch mir etwas ausgesetzt werden insbesondere weil die *Instrumentalmusik* mit Geschenken überhäuft worden ist, so bitte ich Ew. Hoheit, dass auch die *sprechende Vokal- und Naturmusik* nicht ganz vergessen werde. Auch wohne ich im Gasthofe, wo ich auf meine Kosten lebe und schon sind drei Monate an Ewr. Hoheit Hofe vergangen. Daher bitte ich Ew. Hoheit wolle meiner eingedenk sein. Durch solche Handlung bin ich, wie ich

hoffe verbunden für Ew. Hoheit
bei dem allmächtigen Gott zu bit-
ten, dass er uns ein glückliches
Leben und Ende geben möge.
Amen.

Ew. Hoheit
Ohne aller ergebenster
Datum. demütigst bittender
Adrianus petit Coclicus
Musicus.

So dient das Aktenstück zur Berichtigung einiger Irrtümer, zur Ergänzung mehrerer wünschenswerten Daten und als Schlussstein seines so bewegten Künstlerlebens. Wirklich könnten über dem Lebensgange dieses Mannes als Motto die Worte stehen, die er sich selbst als Spruchleiste oberhalb seines Porträts seitwärts um den Kopf herab auf dem Titelblatte seines Lehrbuches: *Compendium musices*: Nürnberg, 1552 angebracht hat:



Weiteres wissen wir über ihn nicht. Sein Tod ist unbekannt.
(Schluss folgt.)

Mitteilungen.

* *Henry Purcell*: The Duke of Gloucester's birthday Ode, composed by ... Neue Partiturausgabe von William H. Cummings in der Purcell-Gesellschaft. London und New York, Novello, Ewer and Co. 1891. gr. fol. 10 Vorbll., 46 S. Partit. Die Ode schrieb P. zum 24. Juli 1695. Sie besteht aus 8 Sätzen für 5 Solostimmen, die sich erst im 8. Satze vereinen und kleinem Orchester (2 Violinen, Viola, 1 Trompete, 2 Oboen und Bass, die sich aber nur selten vereinen), welches dem Bach'schen und Händel'schen Orchester entspricht. Überhaupt ist man überrascht von der oft sprechenden Ähnlichkeit der Bach'schen und Händel'schen Ausdrucksweise. Purcell beginnt die Ode mit einer Ouverture, die aus einer prächtigen Einleitung, gleichsam einem Praeludium, der eine Fuge mit rhythmisch scharfem Thema folgt, welches mehrfach durch ein sanftes Motiv unterbrochen wird. Den Schluss bildet ein kurzes langsames Sätzchen mit breiten Akkorden. Der Eindruck der Ouverture ist in jeder Hinsicht bedeutend und überraschend. Dieser schlossen sich mehrere Solosätze an, die nur vorübergehend von wenigen Takten von einem Choreinsatze unterbrochen

werden. Purcell's Melodiebildung ist nicht bedeutend, sie besteht mehr aus einer Aneinanderreihung von kurzen Motiven, die mehr instrumental als gesanglich gedacht sind. Nach Nr. 3, ein Altsolo, welches sich durch das streng durchgeführte Bass-Motiv vorteilhaft auszeichnet, folgt ein längeres Ritornell auf demselben Bass-Motiv mit teilweiser Benützung des vorhergehenden Solos. Der Satz ist außerordentlich ansprechend. Nr. 6 ist ein Altsolo mit conoer-tierender Trompete. Auch hier tritt wieder die Motivbildung in instrumentaler Weise recht eigenartig auf und ist auf eine tüchtige Koloraturbildung des Sängers gerechnet. Diesem folgt wieder ein Instrumentalsatz, Chacone benannt, die ersten beiden Teile für Streichinstrumente und der 3. und letzte Teil für Blasinstrumente, der sich durch seine joviale Lustigkeit besonders auszeichnet. Der beste, anmutendste und reizendste Satz ist der letzte, der 8. Er beginnt mit einem Duett und entwickelt hier zum erstenmale eine ansprechende liebliche Melodie, wie sie etwa Händel auch schreiben konnte und in ähnlicher Weise geschrieben hat. Ein Mittelsatz in derselben Tonart, Cdur, bringt in derselben Stimmung andere Motive, die er aber durch Wiederholung und Andeutung der ersten Melodie weit ausspinnt (es ist der umfangreichste Satz). Schliesslich vereinen sich alle 5 Solostimmen und bringen teils in genauer Wiederholung des Vorhergehenden, teils mit kleinen Abweichungen den Satz zum Abschlusse. Die Wiedergabe in moderner Partitur ist bis auf den Bratschenschlüssel in unseren heute gebräuchlichen Schlüsseln gegeben. Der Bassus continuus, der oft nur die Singstimme begleitet, ist vom Herausgeber mit grossem Geschick ausgearbeitet, wenn er auch einige Male zu moderne Akkordfolgen verwendet hat. Übrigens sei noch bemerkt, dass P. vollkommen im modernen Dur- und Mollsysteme schreibt und nur die eigenartige ältere Akkordverbindung an seine Zeit erinnert. Die Ausstattung des Werkes ist ausgezeichnet. Seite 38 Takt 1 muss die Oberstimme a d g und die zweite Stimme c h h heissen. Trotzdem die Stelle zweimal mit falschen Noten vorkommt, also wohl im Originale so heisst, lehrt uns die noch mehrmalige Wiederholung, besonders Seite 41, 1. Takt und Seite 42, 2. Z. 8. Takt, dass die Stelle nur nach obiger Korrektur so heissen kann. Dem Herausgeber ist die Stelle trotz ihrem Missklange vollständig entgangen. Oder glaubte er wirklich, dass P. so schreiben konnte?

* *Wilhelm Widmann*, Domkapellmeister in Eichstaett hat bei Jos. Seiling in München 4 geistliche Lieder und 3 heitere Lieder von *Orl. di Lasso* in Part. herausgegeben, die durch gute Auswahl, richtig gestellte Tonhöhe für unsere heutigen Chorsänger und Vortragszeichen ein treffliches Material für Gesangsvereine bilden. Partitur jedes Heftes 1 M., jede Stimme 25 Pf.

* *Die Musikgeschichte an den Musikschulen*. Unter diesem Titel hat Hr. Dr. phil. *Kurt Bennndorf* im letzten Jahresberichte der Dresdener Musikschule eine kurze Abhandlung veröffentlicht, die hoffentlich den Erfolg hat, dass die wichtige Frage einmal gründlich öffentlich besprochen wird. Ich will durch-aus keine erschöpfende Darstellung meiner Ansicht über das Thema an dieser Stelle geben, sondern möchte nur einige Punkte hervorheben, an denen mir der Herr Kollege auf falschem Wege zu sein scheint. Unter Beiseitelassung der allgemeinen philosophischen Sätze will ich nur bei dem ersten: „es giebt Kunstwerke, die — wie das Naturschöne — zu allen Zeiten mit derselben beglückenden Gewalt wirken“ — einen Augenblick stehen bleiben: diese bestimmt

ausgesprochene Thatsache ist, wie die Geschichte auf allen ihren Blättern lehrt im günstigsten Falle die Ausnahme; die Regel ist von jeher gewesen, dass die vorragende Bedeutung großer Menschen erst nach ihrem Tode erkannt, ihren Werken erst dann der volle Zoll der Dankbarkeit entrichtet wurde, wenn sie selbst zur Ruhe gegangen waren. Und dies war merkwürdigerweise von dem Augenblicke an mehr und mehr der Fall, da sich das ästhetische Gefühl, die Fähigkeit, die innere Gestaltung einer Kunstschöpfung zu erfassen, zu entwickeln begann. Der Vergleich, den Herr B. zu dem Naturschönen zieht, ist schief, wie jeder, der sich mit Literaturgeschichte beschäftigt hat, ohne weiteres zugeben wird: wie lange brauchte es, ehe die Menschheit die Augen für die sie umgebende Natur öffnen lernte, wie verhältnismäßig kurz liegt die Zeit zurück, da *Albrecht von Haller* sein berühmtes Wort sprach, dass niemand ins Innere der Natur dringe — und fortfuhr: „Zu glücklich, wenn sie nur die äußere Schale weist,“ ein Wort, das *Goethe* Gelegenheit gab, eine überaus treffende Antwort zu sagen. — Doch zur Hauptsache. Ganz richtig bemerkt Herr B., dass es darauf ankomme, das, was die Musikwissenschaft gewonnen habe, (wir setzen hinzu: zum Teil) für die Praxis unserer Tage zu verwerten. Dass die Musikschulen hier wesentlich in Betracht kommen, liegt auf der Hand. Aber wie soll dies geschehen? „Der Schüler soll mit der eigentümlichen Geistesanlage der Meister bekannt gemacht, ihm die Einzelercheinung als Glied einer höheren Gesamtheit erkenntlich gemacht werden; er soll die Entwicklung der Kunstformen kennen lernen und die Organe seines Geistes für das Schöne (wir sagen besser: für das Charakteristische) der einzelnen Kunstepochen schärfen lernen.“ Gut! Aber weiter: „Der musikgeschichtliche Unterricht hat auch zur allgemeinen Bildung des Musikers beigetragen.“ Sehr gut, aber — wie das beginnen? Wenn Herr Dr. B. sagt, dass mit dem musik- der literärgeschichtlichen Unterricht Hand in Hand zu gehen habe und dabei besonderes Gewicht auf die ästhetische Seite zu legen sei, so vergisst er, aus welchem Material sich zumeist die Schüler der Musikschulen zusammensetzen; er vergisst, dass den meisten jungen Musikern, die nur zum Teil eine derartige Vorbildung haben, um solchen Auseinandersetzungen folgen zu können, die Ästhetik vollständig Nebensache, und eine bald zu erhaltende Stelle die Hauptsache ist. Soll ästhetische Belehrung fruchtbringend sein, so erfordert sie ein großes Maß von positivem Wissen und Urteilsfähigkeit — andernfalls züchtet sie noch mehr von der Sorte Kritikaester, die sich neuerdings in manchen Blättern breit macht, und heute in Beethoven „der Begeisterung hellroter Feuerstrahlenglut,“ morgen irgendwo bei Brahms „hellbraune Rehaugen,“ sonst aber nichts bemerkt. Solche Ergüsse verhindert aber auch die eventuelle Kenntnis der Form, der musikalischen Syntax nicht: jenes „zieht“ beim Publikum, dies langweilt. — Den Satz: „die Kunstgeschichte ist ein Teil der Kulturgeschichte“ wird man mit Freuden gelten lassen, und Vorträge, die in diesem Sinne gehalten werden, nur begrüßen können, da sie in der That ungemein zur Belehrung beitragen können, d. h. wenn man es nicht so macht, wie Herr *Schletterer* oder Herr *Naumann*, welch letzterer an den Professor erinnert, der über preussische Geschichte lesen wollte und am Ende des ersten Semesters schon bis zu Ramses III. gekommen war! Ich persönlich habe einmal ein althochdeutsches Repetitorium mitgemacht, dass auch in den endlosen Sümpfen der Sprachvergleichung stecken blieb! Wenn Herr Dr. B. ferner sagt, dass die Biographie der Kompositionen

formen wichtiger sei für den Schüler als die Lebensbeschreibungen der Tonsetzer, so gebe ich das zu, wenn der Schüler in der That „das entschundene Schönheitsideal wieder kennen und lieben lernen“ kann! Das aber bezweifle ich bei den meisten: der nächstliegenden Arbeit ist für diese zu viele auf dem Lehrplan, die allgemeinen Vorbedingungen zur Fähigkeit, historisch denken und begreifen, das Resultat ästhetisch zu lernen, sind nur in den seltensten Fällen erfüllt. Daran scheitert auch die praktische Verwertung des Satzes: die Methode der Ästhetik muss jedoch empirisch sein, nicht spekulativ. — Wie ich den Unterricht denke? In zwei Klassen gegeben: die eine ungefähr in dem Sinne geleitet, wie es Herr Dr. B. meint. Das sind die Ausgewählten, die nicht nur Lust und Liebe, sondern auch die Fähigkeit, auf historischem Gebiete zu arbeiten, besitzen; die zweite Klasse umfasst die grössere Mehrzahl der Schüler, die sich begnügen, in großen Umrissen ein Bild der Entwicklung der Kunst zu erhalten; hier wird gerade das biographische in den Vordergrund zu rücken, das formelle aber nur in weiten Zügen darzustellen sein. — Im Interesse der Sache wäre es zu begrüßen, wenn ein weiterer Meinungsaustausch erfolgte; aus meiner eigenen Erfahrung könnte ich dann eventuell einmal darstellen, wie man an der Musikschule zu — sagen wir Seldwyla musikgeschichtlichen Unterricht betrieb.

Dr. Wilibald Nagel.

* Raabe & Plathow's Allgemeiner deutscher *Musiker-Kalender* für 1897. kl. 8^o. 432 und Anhang 60 S. Der Inhalt ist außerordentlich reichhaltig und umfasst fast den ganzen Kontinent, mit Ausschluss von Frankreich, Belgien und Italien. Der Anhang bringt ein Verzeichnis der in der Konzert-Saison 1895/96 aufgeführten Werke, geordnet nach den Komponisten.

* *Leo Liepmannsohn*, Antiquariat in Berlin S.W. Bernburgerstr. 14, Kat. 124 enth. Musikk-literatur, Vokal- und Instrumentalwerke, 339 Nrn., dabei Seltenheiten aus älterer Zeit, sowie moderne historische Werke, hierunter auch ein komplettes Exemplar der Monatshefte, Preis 180 M.

* Der Mitgliedbeitrag für die Gesellschaft für Musikforschung beträgt inkl. Monatshefte 6 M und ist im Laufe des Januars an den Unterzeichneten einzusenden. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. Ebenso ist der Subskriptionspreis für 1897 für die Publikation von 9 M einzusenden.

Templin (U.-M.), Ende Dezember 1896.

Rob. Eitner.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Brieger Musikalien-Sammlung in der Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, Bog. 8.

Als 21. Band, Jahrg. 25 der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke für 1897 ist soeben erschienen:

Johann Eccard

Neue geistliche und weltliche Lieder zu fünf und vier Stimmen
Königsberg 1589.

In Partitur gesetzt nebst einer Klavierpartitur
von **Rob. Eitner.**

Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Preis 15 M.

MONATSSCHRIFT

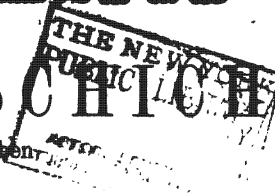
für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.



IX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Adrian petit Coclicus.

(1500—1555/56.)

Ein Beitrag zur Musikgeschichte im XVI. Jahrhundert.

Von O. Kade.

(Schluss.)

Es erübrigt noch im Zusammenhange einen Blick zu thun auf seine Werke, von denen uns die Gelegenheitskompositionen ja meist verloren sind. Sein Nürnberger Aufenthalt aber hat zwei Werke gezeitigt, die sich in verschiedenen Bibliotheken Deutschlands finden. Erstens das soeben erwähnte theoretische Werk, das er unter dem Titel veröffentlichte: *Compendium musices*, descriptum ab *Adriano Petit Coclico* discipulo Josquini de Près, in quo praeter caetera tractantur haec: 1. de modo ornato canendi: 2. de regula contrapuncti: 3. de compositione. Impressum Norimbergae in officina Joannis Montani et Ufrici Neuberi, 1552, 4^o, 15 Bogen. (Die Zugschrift ist an die Nürnberger Jugend; vgl. Forkel, Lit. d. Musik.)

Es ist offenbar ein musikalisches Lehrbuch, wie wir deren seit dem Ende des 15. Jahrhunderts eine ergiebige Anzahl besitzen, so von Adamus de Fulda 1490, Simon de Quercu 1491, Michael Keinspeck 1497, Wollick de Servilla 1501, Andr. Ornitoparch 1517, Mich. Koswick 1511, 1518, Johannes Galliculus 1520, Mart. Agricola 1528, Luscinius 1536, Listhenius 1537, Seb. Heyden 1537, H. Faber 1548, späterer nicht zu gedenken. Nur die direkte Wiedergabe der Kunstlehre unmittelbar aus dem Munde seines berühmten Lehrers Josquin

des Près verleiht dem Werkchen seinen besondern Wert. Diesen haben von neuern Musikschriftstellern schon richtig erkannt *Forkel*, Geschichte der Musik B. II, S. 516, 551, 554 und anderwärts, und *Ambros*, Geschichte der Musik, B. III, S. 137. Es genügen daher hier nur kurze Andeutungen. Coelicus teilt darin nach seiner etwas willkürlichen Weise die Musiker in vier Gattungen ein, in deren erster sich diejenigen Musiker befinden, die musikalische Dinge erfunden haben, als Orpheus, Boëthius, Guido (von Arezzo) Ockeghem, Jacob Obrecht, Alexander (Agricola). Diese seien nur Theoretiker gewesen, „Hi autem tantum Theoretici fuerunt.“

Die zweite Klasse umfasst die mathematischen Musiker, weil sie bei der Spekulation, und der Masse von Zeichen und Schwierigkeiten *niemals* zur wahren Art zu singen gelangt seien: „nunquam ad veram canendi rationem perveniunt.“ Unter diese rechnet er Jo. Geyslin (Ghiselin), J. Tinctoris, Franchinus (Gafor), Dufay, Busnoi, Binchois, Caron und viele andere.

Zu der dritten Gattung rechnet er die allervortrefflichsten Musiker, gleichsam die Könige, die Theorie und Praxis am besten verbinden, und alle Seelenzustände auszudrücken vermögen, so dass ihre Gesänge allein der Bewunderung wert sind. Unter diesen sei *Josquin* der Fürst, den er allen übrigen vorziehen möchte. (Inter hos facile princeps fuit Josquinus de Près, cui ego tantum tribuo, ut eum omnibus caeteris praeferam.) Derartige erfahrene Fürsten der Musik und kunstbegabte Tonsetzer seien noch gewesen: Petrus de la Rue, Brumel, Morales, Henricus Isaac, Ludw. Senfl, und viele andere.

In die vierte Klasse endlich verweist er alle diejenigen Künstler, welche in der dritten gebildet worden, die aber ihre Kunstfertigkeit bloß dazu anwenden, um zum Vergnügen der Menschen recht zierlich und schön zu singen. Diese übertreffen in der Ausübung der Kunst alle übrigen, haben den wahren Zweck derselben erreicht und sind unter allen die beliebtesten. Solche sind vorzugsweise die Belgier, die Picardier und die Gallier, die daher auch fast allein in den Kapellen des Papstes, des Kaisers, des Königs von Frankreich und anderer Fürsten angenommen werden. Eine besondere Vorschrift derselben geht dahin, der Sänger soll den Satz, den der Komponist als „cantus simplex“ betrachtet, durch Kolorieren zum: „cantus elegans“ umstellen. (Vgl. die Beispiele dazu im Ambros III, 137.)

Ungleich bedeutender als dies Compendium ist aber nun das zweite Werk seines Nürnberger Aufenthaltes, die:

Musica reservata, | Consolationes | piae ex Psalmis Davidicis |
ornatae suavissimis concentibus | Mvsicis a peritissimo Musico |
Adriano Petit Coelico, | Discipulo Josquini de Pratis: | TENOR,
Cantionvm quatuor vocum | Norimbergae in officina Joannis Montani
et Vlrici Neuberi. M.D.LII.

(Vorhanden: Königl. Bibl. München, Gymnasialbibl. Heilbronn.)

Das Werk enthält zunächst in der Diskantstimme eine Widmung des Magisters *Oroco*, in 4 Distichen, „Jure unum Coelico nomen Germania jactat“: und in der Bassstimme eine von *Joannes Stumelius* mit dem merkwürdigen Anfange: „Scargo, Godinfluo, Guinguerlo, quoque Coelico parvus“ in 6 Distichen. Sodann folgt die lateinische, undatierte Vorrede des Verfassers, mit der Dedikation an den Rat zu Nürnberg mit den schon oben benutzten Bemerkungen aus dem bewegten Leben des Autors.

Das Werk selbst nun enthält 41 meist kurze Tonsätze zu 4 Stimmen sämtlich auf lateinische Texte. So bunt, wechselhaft und regellos sein Leben, so auch sein Kunsterzeugnis. Schon der Titel giebt nicht ein ganz richtiges Bild von der Wahl der Texte; denn wenn auch 31 Stück aus dem Psalter entlehnt sind, so hat er doch auch aus der Genesis, dem Buch der Könige, dem Evangelium Johannis und Matthäus seine Worte genommen, ja sogar eine Stelle *Ovid's* (de Ponto IV. Eleg. 3), sodann auch ein eigenes auf seine Lebenslage bezüglicheres längeres Gedicht in 11 Distichen (Nr. 24) verwendet, und seltsamerweise auch eine katholische Antiphon (Nr. XVII) und einen Hymnus (Nr. XXVIII) zu Grunde gelegt. Für Nr. 2, 11, 26 und 27 ist der Ursprung des Textes nicht nachweisbar, wenigstens nicht in der lateinischen Bibelconcordanz von 1546, nicht in *Daniel's* Thesaurus hymnologicus, endlich auch nicht in Bäumker's kath. Kirchenlieder. Unter Nr. 31 findet sich auch die Nummer: „Vigilate et orate“: (Matth. cap. 24 v. 42) die er für besonders gelungen gehalten zu haben scheint, und deshalb seinem Bittgesuche um eine Professur an dem neu 1543 gegründeten Pädagogium in Stettin an den Markgrafen Albrecht von Brandenburg vom 4. Juli 1547 beilegte, die der Herausgeber des Aktenstückes Rudolf Schwartz nicht hat aufreiben können.

In der Verwertung des eigentlichen Tonmaterials herrscht dieselbe Ungebundenheit der Behandlung. Gleich seinem großen Lehrer Josquin setzt er sich kühn über Regeln und Vorschriften hinweg, die nicht bloß zu seiner Zeit, sondern noch lange nachher als unumstößlich anerkannt und gelehrt wurden, so unter andern über das

Verbot der großen Sexte und zwar nicht bloß aufwärts, sondern auch abwärts. Eine ähnliche Gleichgültigkeit zeigt er auch in Bezug auf Quint- und Oktavparallelen, und zwar nicht bloß scheinbare, sondern tatsächliche, d. h. in Form von Grundton und Quinte, gleichviel auch ob auf leichten unbetonten Nebennoten oder auf schweren, auf dem guten Takteile stehenden Noten. Auch in der rhythmischen Gliederung zeigt er große Freiheiten, wie z. B. in Nr. 29 Takt 30 bis 35 Alt und Bass in Triolenbewegung mit einander gehen, während der Tenor und Diskant die $\frac{4}{2}$ Einteilung festhalten:



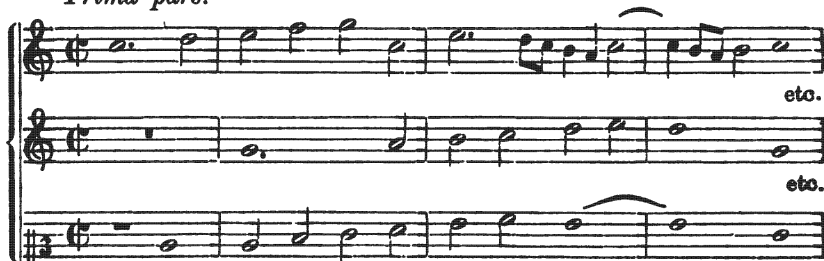
Ganz ähnlich ist auch eine Stelle in Nr. 25 formuliert, wo auf die Triolenbewegung im Bass eine Viertelgliederung im Diskant und Alt gestellt ist, während der Tenor den Cantus firmus in Semibreves (♩ ♩) zum Austrag bringt. Am gewagtesten in dieser Beziehung muss freilich eine Gruppierung in Nr. 21 bezeichnet werden, die allerdings den Verdacht eines Druckfehlers nicht ganz auszuschließen scheint, weswegen sie hier eine Stelle finden möge. Die rätselhafte Tonverbindung durch andere Schlüssel, andere Notengliederung klären zu wollen hat mir nicht gelingen wollen.



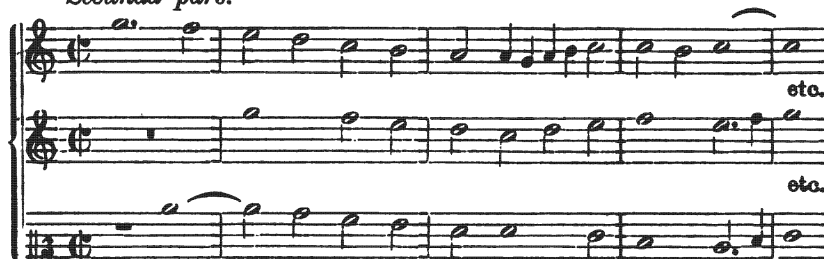
In der *Textunterlage*, auf die er in seinem Compendium die größte Sorgfalt gelegt wissen will, verleitet ihn der Wortausdruck zu besondern Eigentümlichkeiten. Rücksichtslos trennt er bisweilen die verschiedenen Silben eines Wortes durch Pausen, und zwar mitten in der Zeile, nicht wie es früher nur bei der Schlussilbe des letzten Wortes gestattet war, so z. B. Isaac in seinem schönen 6stimmigen Tonsatz zu: Christ ist erstanden: die einzelnen Silben von: „eleison“ zauberisch verhallen lässt. So formuliert Coclicus in Nr. 32 das Wort: spiritum: mitten in der Zeile, dass er alle vier Stimmen gleichzeitig nach je einer Minimapause die drei Silben: „spi-ri-tum“, oder in Nr. 11 das Wort „respiro“ in drei durch Pausen getrennten Dreiklängen zur Aussprache bringen lässt, um das beabsichtigte Schluchzen zu versinnlichen. Die Nr. 9 scheint geradezu auf diesen Kunsteffekt berechnet zu sein, wie die oft wiederkehrenden Silbenbrechungen bei den Worten: a ge | mi-tu cordis mei: anzudeuten scheinen, um das Gestöhn des geängstigten Herzens drastisch auszudrücken. Diese Tonmalerei im einzelnen, nebst dem ängstlichen Bestreben, jeder Silbe, jedem Worte einen besondern Ausdruck zu geben, ist auch der hauptsächlichste Grund, warum ihm die klassische Formbildung der so überaus schön geschwungenen melodischen Tonreihe seines Lehrers Josquin nicht im entferntesten gelingen will. Dies ist am deutlichsten an dem Psalme 30: „In te Domine speravi“ zu erkennen, den beide, Josquin sowohl wie sein Schüler Coclicus als eine Art Konkurrenzarbeit mehrstimmig gesetzt haben, der eine in einem sechsstimmigen, der andere in einem vierstimmigen Satze. [vgl. Nr. 32 dieser Sammlung.] Schon der ganze Plan und Aufbau Josquin's zeugt von überwältigender Mächtigkeit der Tonreihen, in der ihn keiner seiner Zeit- und Kunstgenossen nur annähernd erreicht, geschweige denn wohl gar übertroffen hat. Schon Luther, von der gewaltigen Sprache dieses Meisters mächtig ergriffen, brach nach dem Anhören einer Motette von Josquin — die Vermutung, dass es eben vorliegendes Stück gewesen sei, da es sich im Handexemplar Luthers von 1530 befindet, liegt ungemein nahe — unwillkürlich in die höchst charakteristischen Worte aus: „Josquin ist der Noten Meister, die haben's machen müssen, wie er wollt, die andern Sangmeister müssen's machen, wie die Noten wollen.“ So teilt Josquin hier das ganze Stimmmaterial in zwei gleiche Gruppen, übergibt den drei Oberstimmen das köstliche unaufhaltsam aufwärts drängende Motiv zur Einführung, denen sich vom vierten Takte an die tiefern Unterstimmen anschließen. Damit nicht genug; im zweiten Teile: „Quoniam fortitudo“ beginnen die

drei Oberstimmen zwar ebenfalls wieder die thematische Einführung, jedoch in der Gegenbewegung, demnach nicht aufwärts, sondern abwärts in allen Stimmen, so dass beide Teile zwar in innigster Verwandtschaft zu einander bleiben, aber ein gänzlich verändertes Bild aufweisen.

Prima pars.



Secunda pars.



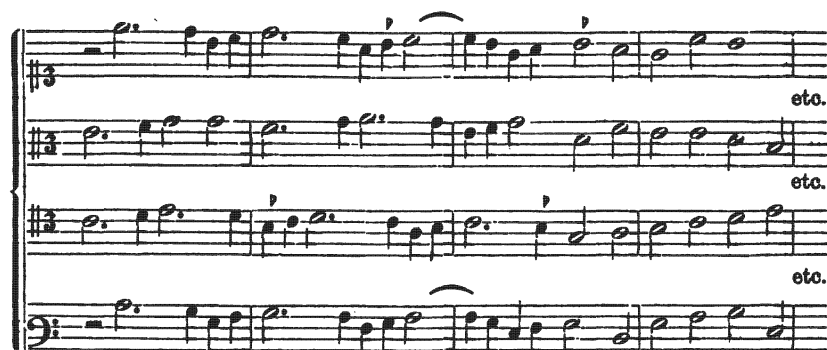
Weder ein so tief angelegter Plan, noch eine derartige mit verschwenderischer Pracht aufgebaute melodische Tonreihe, lassen sich in dem ganzen Werke seines Schülers Coclicus nachweisen. Solch hohe Kunstmittel stehen ihm nicht zu Gebote. Er muss sich mit geringeren begnügen und auf minderwertige beschränken. Am wenigsten vollends kann sich mit diesem reichen Kunstgebilde das Gegenstück zu demselben Psalm 30: „In te Domine speravi“ messen, das er als Nr. 32 seiner Sammlung einverleibte. Zwar gehört es dem Umfange nach zu der größten der Sammlung (104 Takte), aber bei weitem nicht zu den bedeutendsten in Bezug auf Bildung, Gliederung und Verarbeitung der Tonreihen, die aber gerade als Grundlage bei Beurteilung des ältern Tonsatzes angesehen werden müssen, an denen die Meisterschaft des Künstlers sich eben vorzugsweise am besten erkennen lässt.

Unter seinen Kunstmitteln steht in erster Linie die *enge Imitation* einzelner kleiner Motive, die er allerdings meisterhaft zusammenzustellen und zu verwerten weiß, wie unter andern folgende Stelle

beweist, die mehrmals in Nr. 7, 12 und 34 ganz gleich oder ähnlich wiederkehrt:



Bisweilen greift er auch ein kleines thematisches Imitationsspiel mit der sogenannten „Cambiata“ auf, wie in Nr. 22 bei folgender Stelle:



Dies ist zugleich eine jener fraglichen Stellen, bei der es nicht klar ist, ob Coclicus mehr die melodische Tonreihe der einzelnen Stimme oder den akkordlichen Zusammenklang hat ins Auge gefasst wissen wollen. Ist ersteres der Fall, so wird die Formulierung mit dem *b rotundum* nicht statt haben dürfen wegen der Fortschreitung im Tenor von *e* nach *b*. Ohne *b rotundum* ergibt der Tonsatz den Tritonus [*h D F*] in erster Lage, wie ihn Coclicus freilich bisweilen verwertet, wenngleich ihn die Lehre unausgesetzt bestritt. Eine ganz gleiche ebenfalls durch thematische Weiterführung des Themas entstandene Zusammenstellung, bei der sich die Frage ob mit *b rotundum* oder ohne dasselbe zu konstruieren in erhöhtem Maße aufdrängt, befindet sich in Nr. 33, wo die Imitation des Motivs zu folgender Tonverschlingung geführt hat:



Welch Geschick er in der Verwendung ganz kurzer, höchst einfacher Motive besaß, die sich nur wenig von einander unterscheiden, mögen folgende zehn Themata darthun, die er zur thematischen Einführung der vier Stimmen benutzte:

zu Nr. 2. Redenti cordis: . . .

zu Nr. 3. Lucerna.

zu Nr. 4. Apud Dominum . . .
(gleich auch mit Nr. 39).

zu Nr. 6 Ne projicias

zu Nr. 8. Educes

zu Nr. 10. Castigans:

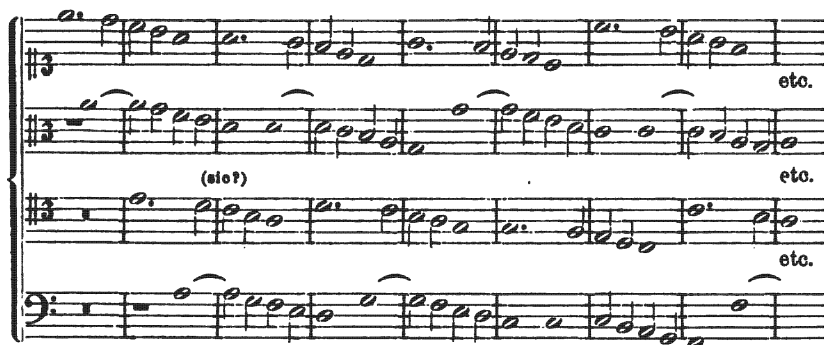
zu Nr. 12. Nolite

zu Nr. 13. Dominus

zu Nr. 14. Non salvatur

zu Nr. 39. Non auferetur . . .

Aber er versteht auch voller in die Saiten zu greifen und die Stimmen nicht in langsamen gemessenen Eintritten, sondern in schneller Folge zusammenzubringen. Als ein Beispiel solch lebhafter Entwicklung ist namentlich Nr. 5: „Cum ceciderit“, anzuführen, wo nicht nur die Stimmen Schlag um Schlag zur Einführung gelangen, sondern auch in der engen Imitation mit einander wetteifern:



Um zum Schluss nun das Bild des Mannes auch nach seiner künstlerischen Leistungskraft zu vervollständigen, habe ich einen Ton-satz aus dieser Sammlung ausgewählt, der nicht etwa mit besonderen harmonischen oder kontrapunktischen Eigentümlichkeiten schwer belastet ist, sondern sich im Gegenteil durch hohe Einfachheit, strophische Gliederung, klare Harmonieführung vor allen anderen auszeichnet, und dem protestantischen Choralsatze *nota contra notam* dieser Zeit unbedingt am nächsten steht. Es ist dieselbe Nummer, die er wohl selbst unstreitig für seine beste Arbeit gehalten haben muss, da er sie seinem Bewerbungsschreiben um die Professur am Stettiner Pädagogium vom 4. Juli 1547 beigelegt hat, nämlich die Nummer 31 seiner Sammlung: „Vigilate et orate“, die der Herausgeber des Aktenstückes Rudolph Schwartz leider nicht beizubringen vermochte. Eine einzige Stelle darin bleibt zweifelhaft, wo Diskant und Bass in Oktavenparallelen mit einander fortschreiten. Da sie sich wiederholt, ist der Verdacht eines Druckfehlers wohl ausgeschlossen. Auch dürfte sie jedem Versuche einer etwaigen Verbesserung von vornherein spotten, da die eigentümliche Stimmenführung zu eng mit der Anlage verwachsen ist. Im übrigen kann der Satz wohl als Musterbeispiel für die einfache Schreibweise *nota contra notam* angesehen werden, wie deren um die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht eben viele von solcher Schönheit an die Seite gestellt werden könnten.

Wenn ich so dem Sammelwerke des geistreichen Tonsetzers, dem

einigen, das er uns hinterlassen, nach seinen Vorzügen und Schwächen gerecht zu werden versucht habe, wird es nötig sein, ein Gesamturteil über dessen Thätigkeit im allgemeinen mit wenig Worten beizufügen. Im hohen erhabenen Kunststile erreicht Coclicus die Höhe seines gewaltigen Lehrers Josquin in keiner Weise und ein Stück, wie dessen großartiger Psalm: „De profundis“ zu sechs Stimmen überragt alles, was sämtliche Zeitgenossen Josquin's um diese Zeit geschrieben haben. Dagegen hat die kleine gefällige Komposition des Kleinmeisters zur damaligen Zeit nicht leicht einen würdigeren Vertreter als unseren Meister gefunden. Darum auch die vielen Freunde und Gönner, die der begabte Künstler trotz seiner Leichtfertigkeit überall, wohin er kam: in Italien, Frankreich, England, Deutschland fand. Es darf daher nicht als besondere Lobhudelei aufgefasst werden, wenn die Umschrift über seinem Porträt besagte:

Denn du siegst überall durch Süße und Kunst deiner Stimme,
Philomele sogar singt nicht bessern Ton!

Coclicus, Vigilate et orate:

Musica reservata etc. 1552. Nr. 31, vom 4. Juli, 1547.

5.

D.  Vi - gi - la - te vi - gi -

A.  Vi - gi - la - te vi - gi - la - te

T.  Vi - gi - la - te vi - gi - la -

B.  Vi - gi - la - te Vi - gi - la - te

10.

 la - te et o - za - te qui - a ne - sci - tis

 et o - ra - - - te qui - a ne - sci - tis

 te et o - ra - te qui - a ne - sci - tis

 et o - - - ra - te qui - a ne - sci - tis

15.

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne-

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne-

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne-

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne-

20. sic?

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis

que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve . .

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis

25.

. ve - ni - et qui-a ne - sci - tis

. ve - ni - et qui-a ne - sci - tis

. ni - et qui-a ne - sci - tis

ve - ni - et qui-a ne - sci - tis

30. 35.

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne - - que

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne - que

qui-a ne - sci - tis qui-a ne - sci - tis di - em ne - - que

qui-a ne - sci - tes qui-a ne - sci - tis di - em ne - - que

40. 45?

ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis

ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve -

ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve - - - -

ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve - - - -

45.

. . ve - ni - et qui-a ne - sci - tis di-em ne -

. . . . ni - et qui-a ne - sci - tis di-em ne -

. . . . ni - et qua fi - li - us ho - mi - nis ve - ni -

. . . . ni - et qui-a ne - sci - tis di-em ne -

50.

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve - ni - et

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve - ni - et

et

- que ho - ram, qua fi - li - us ho - mi - nis ve - ni - et.

Eine alte Sapphische Melodie.

Dr. Paul Eickhoff hat in der kleinen Schrift: „Der Horazische Doppelbau der Sapphischen Strophe“ (1895. Selbstverlag. Wandsbeck) die merkwürdige Thatsache ans Licht gezogen, dass Horaz in den 3 ersten Büchern seiner Oden der Sapphischen Strophe einen Doppelbau giebt, indem neben der metrischen Versmessung nach Längen und Kürzen ein rhythmischer Bau nach den Wortaccenten geht:

rhythmisch: / / / \ / / / \
 Jam satis terris nivis atque dirae
 metrisch: — — — — — — — — — —

Er schließt daraus, dass Horaz für seine Sapphische Strophe auch zwei verschiedene Melodien gebraucht haben müsse, die eine nach dem antiken Metrum der Verszeilen, die andere nach ihrem Wortrhythmus gebaut. Die lateinischen Hymnendichter des früheren Mittelalters haben sich, wie Eickhoff weiter nachweist, diesem eigentümlichen zugleich nach Metrum und Wortaccent gestalteten Bau der Sapphischen Strophe angeschlossen, während die Humanisten später den Bau nach Wortaccenten bald wieder fallen ließen, bald auch ihrerseits beibehielten. Seit dem 16. Jahrhundert finden sich nun wirklich 2 verschiedene Arten von Melodien für die Oden, Hymnen und Lieder Sapphischen Baues. Als um den Anfang des 16. Jahrh. Tritonius, vermutlich von Konrad Celtis dazu angeregt, auf den Gedanken kam, die Horazischen Oden in Musik zu setzen, baute er

seine Melodien rücksichtslos nach dem antiken Metrum, so wie man es damals verstand, indem man einfach jede Länge zu 2 Kürzen rechnete. Er schrieb also:



und darin folgten ihm *Senfl* und alle andern in orthodoxer Rechtgläubigkeit an das antike Metrum, obgleich dabei musikalisch hauptsächlich unrhythmische Reihen herauskamen. Bekanntlich sind nun einige dieser Odenmelodien in den evangelischen Kirchengesang übergegangen und auch hier wirklich anfangs in ihrer rhythmischen Uniform gesungen worden. So sang man z. B. das berühmte, wahrscheinlich von *Georg Thym* gedichtete Gebet in Sapphischer Strophe „Aufer immensam“, die sog. kleine Litanei im Eingang des Hauptgottesdienstes auf folgende metrische Melodie (s. Zahn, Melodien d. deutsch. evang. Kirchenliedes, Nr. 967):



Man stellte aber dann bald dergleichen metrisch gemessene Notenreihen musikalisch richtig, wozu z. B. gerade bei dem Sapph. Metrum eine geringe rhythmische Änderung genügt. So findet sich z. B. in *Schein's* Cantional von 1627 eine Melodie zu Melanchthon's Sapphischem Hymnus: *Dicimus grates*, die zwar metrisch gebaut aber gleich musikalisch berichtigt ist (Zahn, Nr. 974). Sie beginnt:

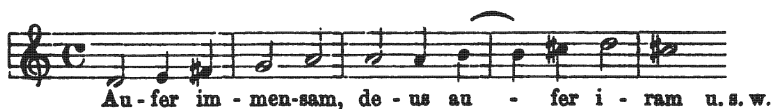


Der Wortaccent freilich wird auch hier, wie bei jeder dieser metrisch gebauten Melodien auf grausame Weise mißhandelt.

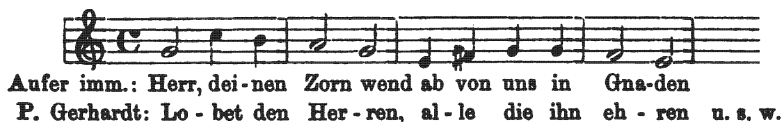
Ganz anders in den Melodien, welche nach dem 2. Schema des Horaz'schen Doppelbaues gebildet sind: natürlich, denn das Schema beruht ja eben auf dem Wortaccent. Es ist musikalisch eben so korrekt wie schön bewegt und lässt sich melodisch, selbstverständlich in unbeschränkter Mannigfaltigkeit ausfüllen und ausführen:



Melodien dieses Baues begegnen gleichzeitig mit jenen anderen im evang. Kirchengesange des 16. Jahrhunderts und zwar mehrfach ausdrücklich als Sapphische Melodien bezeichnet. Zu dem *Aufer immensam* findet sich in *Schein's* eben erwähnten Cantional eine solche, wohl von Schein selbst herrührende rhythm. Melodie (Zahn, Nr. 970):



Eine deutsche Übersetzung dieses Hymnus „Herr deinen Zorn“ ward von *Crüger* mit einer rhythmischen Melodie versehen (Zahn, Nr. 996), zu der dann wieder *Paul Gerhardt* sein Lied, „Lobet den Herren“ dichtete:



Auch herzlichster Jesu und seine schöne Crüger'sche Melodie tragen diesen Sapphischen Rhythmus (Zahn, Nr. 983):



Ohne Zweifel wäre es von Interesse, zu erfahren, wie frühe sich Melodien dieses sapphisch-rhythmischen Baues nachweisen lassen. In der That *scheint* eine solche Melodie in frühe Zeit zurückzuweisen.

In seinem *Essai sur la Musique ancienne et moderne* Vol. I, S. 43 und Vol. II, S. 127 teilt nämlich *de la Borde* als Probe antiker griechischer Musik, wie er etwas phantasie reich meint, eine Melodie mit, von der er sagt: es scheine gewiss, dass Horaz manche seiner Oden auf griechische Melodien gedichtet habe. Sachkenner hätten ihm versichert: qu' il nous en restent quelques uns, dont on se sert encore pour nos hymnes, et entr' autres un, qui a été fait du tems de Sapho, et sur lequel Horace parodia plusieurs de ses odes. On l'a adopté depuis pour chanter l'hymne „Ut queant laxis“ appelé l'hymne de S. Jean. Also die berühmte Hymne des Paulus Diaconus, die in der kathol. Kirche noch heute in der Vesper des 24. Juni ge-

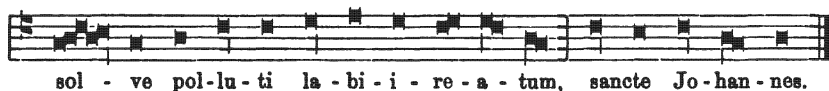
sungen wird. Forkel teilt in seiner Allg. Musikgesch. I, S. 265 die Melodie aus de la Borde mit. *) Sie lautet:



Das ist also eine Melodie eben jenes rhythmisch nach Accenten gebauten Sapphischen Mafses. Sie findet sich nun, wie ich zunächst bemerken will, im 16. Jahrhundert wirklich schon vor. *Triller* nämlich giebt sie, fast gleichlautend mit obiger Form, in seinem Gesangbuch („Singebüchlein“) von 1555 zu dem Liede „Wir wollen singen heut vor allen Dingen“ und bezeichnet sie als die „Noten Anna coelestis“. Er fand sie also jedenfalls im kirchlichen Gebrauche für einen Hymnus auf die hl. Anna vor. Dass aber dies nicht die ursprüngliche Melodie zu *Ut queant laxis* ist, das ergibt sich schon aus dem Umstande, dass ihr das in der Musikgeschichte durch die Solmisationssylben so berühmt gewordene *Ut re mi fa sol la* fehlt. Diese echte Melodie findet man in ihrer heutigen gregorianischen Gestalt im röm. Antiphonar zum Fest Johannis des Täuflers (24. Juni) in *primis vespers*. Trotzdem aber ist unsere Melodie ebenfalls alt, denn eben da wird auch sie in gregorianischer Form gegeben, weil sie an manchen Orten statt der andern Melodie für den Johannes-hymnus gebräuchlich sei. Leider liegt mir keine ältere Aufzeichnung der Melodie vor (die evangel. Cationale's des 16. Jahrh. haben sie meines Wissens nicht). Aber auch in der Gestalt des heutigen römischen Antiphonars, die bekanntlich auf der durch das Tridentinum angeordneten Redaktion der Ritualgesänge beruht, stellt sie sich als die gregorianische Form der obigen mensurierten Melodie dar:



* Eine Abschrift aus de la Borde danke ich Herrn Prof. Oskar Fleischer in Berlin. Die von de la Borde eingesetzten Kreuze lasse ich, bis auf das berechnigte letzte fort, weil sie der Dorischen Tonart der Melodie widersprechen.



Für die des gregorianischen Gesanges nicht Kundigen bemerke ich, dass hier die Notenstriche mit der Länge oder Kürze der Noten nichts zu thun haben. Für den Vortrag der Melodie ist abgesehen von den für den Gesang der Neumen eigentümlichen musikalischen Regeln der Text maßgebend. Singt man nun hier die Worte Ut queant nach ihren Accenten und dem darauf beruhenden Rhythmus, dann ergibt sich eben ganz von selbst unsere obige Sapphische Melodie.

Man kann natürlich auch die Hauptmelodie des Hymnus ebenso nach den Wortaccenten singen. Da es vielleicht manchen Leser interessieren wird, das berühmte Ut re mi an seinem Platz zu sehen, will ich sie so mensuriert hersetzen:



R. v. Liliencron.

Mitteilungen.

* Die *Purcell-Gesellschaft* in London gab 1893 *Purcell's Twelve Sonatas of three parts* von 1683 in Part. mit ausgesetztem Generalbass von *J. A. Fuller Maitland* heraus. London, Novello, Ewer & Co. Die Sonaten sind für 2 Violinen, einen Bass (Gambe oder Violoncell) und den Bc. geschrieben. Die Form ist vorwiegend die der Fuge, grösstenteils im strengen Stile, oft in Doppel- und Trippelfuge mit grosser Gewandtheit hingeworfen. In einem Satze bringt er das Thema in der Engführung zu gleicher Zeit in drei verschiedenen Werten und hat seine Freude daran die Stimmen mit einander zu vertauschen. Man könnte Purcell den englischen Bach nennen. Seine Motive

sind charakteristisch und grösstenteils auch melodisch. Wo das letztere fehlt, wird der Fugensatz trocken und langweilig. Die Sonaten sind stets aus mehreren Sätzen zusammengefügt, die sich in willkürlicher Weise in den verschiedensten Tempi zusammensetzen. Z. B. Maestoso, Vivace, Adagio, Presto, Largo, Schlusssatz. Die langsamen Sätze sind im einfachen Kontrapunkte geschrieben, gravitatisch und schwerwiegend, dabei melodisch und ein Motiv festhaltend. Oder: Andante, Largo, Presto, ein kurzes Adagio, dem ein Vivace folgt, den Schluss bildet ein Allegro im leichten $\frac{6}{8}$ Takt und strengen Fugensstil mit allen Kunstmitteln geschrieben, dabei fliegt der Satz leicht und graziös dahin (Seite 15 der Part.). Die Tonart bleibt in einer Sonate stets dieselbe, die eine steht in Bdur, die nächste in Dmoll, eine andere in Fd. u. so fort. Die Tonalität ist die moderne Dur- und Molltonleiter in völliger Vollendung. — Die englischen Herausgeber älterer Musikwerke scheinen sich zu scheuen an Druck- oder Schreibfehler des Originals die bessernde Hand zu legen. Wer sich so eingehend mit einem Werke beschäftigt hat, es kopiert, geprüft, den Generalbass ausgesetzt, der ist doch vor allen berechtigt, sogar verpflichtet Fehler zu verbessern. Das Original kann ja immerhin durch irgend eine Bemerkung gewahrt bleiben, damit jeder selbst prüfen kann. So stehen S. 4 bis 5 im Adagio sehr bedenkliche unschöne Noten, die jedenfalls Druckfehler sind. Die leichteste und sicherste Verbesserung geschieht stets durch Vergleichung von analogen Stellen, oder Wiederholungen. So wäre S. 4, Z. 3, T. 3 letztes Viertel, 1. Violine es. es | es a in es. es | e a zu verbessern. Derselbe chromatische Schritt kommt S. 5, T. 3, 2. Violine vor. Ferner S. 5, Takt 4, 1. Viertel würde ich unbedingt g setzen, oder noch besser die 1. Violine gleich mit g statt f einsetzen lassen. Im übrigen hat sich der Herausgeber aus der heiklen Aufgabe den Generalbass auszusetzen in den meisten Fällen mit grossem Geschicke gezogen und wo er nichts zu sagen wusste, hat er klüglich geschwiegen. Die Bezifferung ist nur mager, doch dort wo sie vorkommt, hätte Herr Maitland genauer sein müssen. Wenn die Publikationen der Purcell-Gesellschaft nicht so teuer wären, 21 M der Band, so würde ich jedem Musikhistoriker diese Sonaten zur Anschaffung empfehlen. Das mir vorliegende Exemplar ist auch nur geborgt.

* *Karl Nef* aus St. Gallen. (Dissertation) Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung bis zum Beginn des 19. Jhs. Mit einer Einleitung über den reformierten Kirchengesang und die Pflege der Profanmusik in der Schweiz in den frühern Zeiten . . . St. Gallen 1896, Zollikofer. 8°. VIII u. 161 S. Eine sehr interessante Schrift auf Dokumente gestützt. Die Einleitung beschäftigt sich mit der Thatsache, dass die Goudimel'schen vierstimmigen Psalmen in den reformierten Gemeinden den einzigen Gesangsstoff gebildet haben, und dass es Gemeinden gab, die mit wunderbarer Sicherheit den vierstimmigen Gesang zu Gehör brachten. Die weltliche Musik wurde dagegen von den Bruderschaften (Spilleuten) gepflegt, die sich bis ins 14. Jh. hinein verfolgen lassen. 1613 wurde in Zürich das erste Collegium musicum in der Schweiz gegründet. Der Verfasser geht sehr ausführlich auf diese Musikgesellschaft ein und auf die sich daselbst bildenden neuen Gesellschaften, denen dann die übrigen schweizerischen Städte, die weniger reiches Material liefern, folgen. Noch sei erwähnt, dass die Reformation durch Zwingli den Gesang und die Orgeln jahrzehntelang aus der Kirche

verbannte und erst ganz nach und nach sich der Gesang wieder einschlich, bis er sich überall Bahn gebrochen hatte. Die Schrift bietet historisch und biographisch reichen Stoff.

* *Hans Kennedy*: Die Zither in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Eine historisch-kritische Studie über das Instrument und seine musikalischen Verhältnisse von . . . Mit Federzeichnungen. Tölz 1896, F. Fiedler. 8°. 207 S. Pr. 2,40 M. Die Einleitung, Vorgeschichte der Zither, bietet manche nicht allbekannte historische Thatsache, die der Verfasser mit Beweisen zu belegen sucht. Wenn sich derselbe dabei eines weniger burschikosen Stils bedient hätte, würde seine Beweisführung nicht den Eindruck eines Spalms-machers hervorrufen und seinen Gründen mehr Gewicht geben. Der Verfasser lässt die moderne Zither von dem alten Volksinstrument, dem sogenannten *Scheitholt* abstammen, ein langgestrecktes schmales Instrument mit Wirbelkasten und 3 Saiten bezogen. So bildet es Praetorius Tafel 21 ab und beschreibt es S. 57 (67). Virdung und Agricola haben es keiner Erwähnung für wert gehalten. Es hat mit dem Monochord die größte Ähnlichkeit. Der Verfasser giebt nun 6 Abbildungen nebst Beschreibung, in denen er die nach und nach fortschreitende Vervollkommnung zeigt, bis sie die heutige Form erlangt hat. Wir erfahren ferner die verschiedenen Stimmungen, ihren Seitenbezug und gelangen S. 28 zur modernen Zither. Dem bairischen Zitherspieler *Johann Petzmayer*, 1808 geb., der sogar von Fürsten ausgezeichnet wurde, wird ein breiter Raum gewidmet und ihm das Verdienst zugeschrieben, dass hauptsächlich durch ihn das Instrument so in Aufnahme gekommen ist. Das Folgende beschäftigt sich mit dem Bau der Zither, der verschiedenen Schulen und ihrer Vertreter. Wenn es auch nur ein verachtetes Instrument ist, so zeichnet sich die Schrift dadurch aus, dass sie alles zusammenfasst, was überhaupt über dieselbe zu sagen ist, selbst der Literatur, ihrer Verfasser und Verleger wird umständlich gedacht.

* *Eduard Hanslick*. Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848—1868. Nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz von . . . 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Wien u. Lpz. 1897 W. Braumüller. Pr. 8 M. XVI u. 604 S. Dass H. ein vortrefflicher Feuilletonist ist, wird niemand bestreiten, ebenso dass er ein guter ästhetisch und kritisch veranlagter Musiker ist. Betrachtet man diese alten aus Zeitungen gezogenen Konzertberichte über Virtuosen, Sänger, Orchester- und Gesangsvereine vom historischen Standpunkte, so sind sie eine sehr willkommene Gabe für denjenigen, der sich biographisch oder kulturhistorisch beschäftigt, denn sie geben nicht nur ein Bild der Zeit, sondern auch der mehr oder weniger hervorragenden Künstler und ihrer Leistungen. Sie greifen in eine Zeit zurück, die der heutigen Generation zum größten Teil ein unbekanntes Feld ist und für diejenigen, welche die Periode mit erlebt haben, bieten die Kritiken eine anregende Auffrischung alter Erinnerungen. Die neudeutsche Schule ist dem Herrn Verfasser nur ein Gegenstand von Verirrungen, und dass er heute noch dieselbe Ansicht hegt, beweist die Aufnahme alter Glaubensbekenntnisse, die uns heute recht wunderbarlich und engherzig anschauen. Von Seite 528 ab beginnt der Anhang, der den Verfasser von seiner brillantesten Erzählerseite zeigt.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig,

Brüssel, London, New York. 1896. Nr. 47. Ausser Anzeigen von neuen Verlags-Artikeln, bringen sie das wohlgetroffene Porträt *Johannes Ev. Habert*, des jüngst verstorbenen Meisters in der Kirchenmusik, ferner das von *Xaver Scharwenka* nebst einer launig geschriebenen Selbstbiographie, dann eine Biographie über *Lina Ramann*. An neuen musikhistorischen Unternehmungen werden eine Gesamtausgabe von *J.-Ph. Rameau's* Werken, ediert von C. Saint-Saëns und das Erscheinen des *Colmarer Liederbuches* von Paul Runge angezeigt. Über letzteres werden die Monatsh. nächstens berichten.

* Herr *R. Hoffmann* und Frä. *Lucky* veranstalteten in dieser Saison 3 historische Konzerte. Sie trugen am ersten Abend Gesänge aus Opern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, italienischen, deutschen und französischen Ursprungs vor. Wenn sie den Rahmen nicht so groß wählten, und sich auf eine bestimmte Entwicklungsphase beschränkten, so würden ihre Dargebungen von größerem Nutzen für die Hörer sein. Denn „die historischen Konzerte“ haben nun einmal die Bestimmung der Belehrung in erster Linie. Da diese Sänger über ein ansehnliches Können verfügen, so sollten sie bedacht sein, ihr Programm möglichst sorgfältig zu gestalten, damit ihr Können auch an einer würdigen Aufgabe sich bethätige. Jedenfalls in Anbetracht der unerhörten Flut von Konzertveranstaltungen, die sich durchweg auf den ausgetretenen Bahnen der üblichen Musikmacherei bewegen, ist jeder Versuch auch einmal selten gehörte Werke zu reproduzieren, lobend zu erwähnen. Dr. H. Goldschmidt.

* Jakob Rosenthal, Antiquar in München, Karlstr. 10. Kat. 7. Litterarische Seltenheiten. Bibliothekwerke. Darunter auch 42 Musikwerke zum Teil der größten Seltenheit, wie theoretische Werke und Gesangswerke in kompletten Stimmbüchern des 16. Jhs., Gerle's Lautenbuch von 1533. Es scheint dasselbe Exemplar zu sein, welches schon vor Jahren auftrat. Das erste Exemplar ohne Titel erwarb das british Museum. Ferner Gerbert's und Cousse-maker's Scriptores u. s. f.

* Dr. *Emil Bohn's* historische Konzerte fanden am 30. November und 14. Dez. ihre 65. und 66. Fortsetzung. Das erstere brachte Vokalkompositionen von Joh. Karl Gottfried Loewe und das letztere „Frische deutsche Lieder“ aus dem 16. und der ersten Hälfte des 17. Jhs.

* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für die Monatshefte von den Herren: Dr. Bäumker, Dr. Dörfel, Dr. Haberl, Dr. Haym, Prof. Jansen, Prof. Eickhoff, Prof. Kade, Prof. Köstlin, Kraus figlio, Prof. E. Krause, G. S. L. Löhr, Georg Maske, Fr. v. Miltitz, Dr. W. Nagel, Curtius Nohl, G. Odencrantz, Dr. K. Nef, A. Reinbrecht, E. J. Richter, L. Riemann, Prof. Schell, Rich. Schumacher, Prof. H. Sommer, Barclay Squire, Pfarrer Unterkreuter, Musikdir. Vollhardt, Dr. Waldner, K. Walter, Dr. Weckerling, E. v. Werra, Nord-Neederlandsche Verein, Seminar in Zchoppau, Kgl. Univ.- u. Landesbibl. Straßburg, Fürstl. Bibl. Wernigerode.

Templin, den 29. Januar 1897.

Rob. Eitner.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Brieger Musikalien-Sammlung in der Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, Bog. 9.

MONATSHEFTE

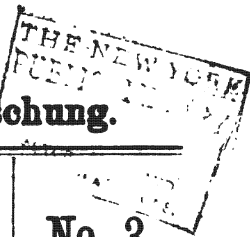
für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.



XXIX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Eine Trierer Liederhandschrift aus dem Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts.

Ein Manuskriptenkatalog der Trier'schen Stadtbibliothek war bisher nur handschriftlich in Trier, Berlin und Koblenz vorhanden; derselbe war im Laufe der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts von den damaligen Bibliothekaren angefertigt worden. Es ist begreiflich, dass zu jener Zeit, in welcher die Bedürfnisse der einzelnen Forschungszweige noch keineswegs so klar zutage getreten waren, bei der Anfertigung des Kataloges manches Wichtige als unwichtig beiseite gelassen und Nebensächliches mit dem Wichtigen verwechselt wurde. Der jetzige Bibliothekar, Hr. Dr. Keuffer, hat sich der verdienstvollen Arbeit unterzogen, einen den heutigen Verhältnissen der wissenschaftlichen Forschung entsprechenden Katalog anzufertigen, jedoch unter Beibehaltung der alten Katalogsnummern, da diese schon in die Literatur übergegangen sind. Von dieser Arbeit sind im Verlaufe der letzten Jahre drei Fascikel im Verlage von Friedrich Lintz hierselbst erschienen, welche nach den günstigen Beurteilungen berufener Autoritäten darthun, dass Hr. Dr. Keuffer dieser schwierigen Aufgabe gewachsen ist und dieselbe mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit lösen wird. Das 1. Heft enthält Bibeltex te und Kommentare, das 2. Kirchenväter, das 3. Predigten; das noch in diesem Jahre erscheinende 4. Heft wird Liturgisches enthalten. Den in diese einzelnen Abteilungen fallenden Hauptwerken sind jedoch vielfach kleinere

Werke anderer Disziplinen beigegeben, ja vielfach finden sich auf einzelnen als Trennung zwischen den verschiedenen in solchen Sammelbänden enthaltenen Abhandlungen eingefügten Blättern Aufzeichnungen der verschiedensten Art, die bei der alten Katalogisierung zu wenig berücksichtigt worden waren. So enthält Nr. 322 (cf. Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier von Dr. Max Keuffer, 3. Heft, Predigten, S. 140—141) eine Reihe kirchlicher Lieder, ein-, zwei- und dreistimmig; die meisten Texte sind lateinisch, einige deutsch, z. B. Nu bidden wi den heiligen Geist, mit anderer als der bekannten Melodie; Der spiegel der drifaltighet mit der bekannten Melodie, aber im dreiteiligen Takte; Christus ist erstanden in der bekannten Melodie; Also heilig ist der dag. — Die Notation ist die mensurierte Quadratnotenschrift; die Mensurbezeichnung am Anfange der Lieder fehlt; Schlüsseln sind c und 3, auch c und f. Bei den mehrstimmigen Liedern ist jede Stimme für sich, oft mehrere Stücke von einander entfernt, notiert. Der Text zeigt ein Gemisch von niederländischem und Moselanerdialekt. Die zur Anwendung gebrachten Schlüssel (bei einigen Liedern fehlen sie) und die Schreibart des Textes lassen vermuten, dass der Schreiber verschiedenen Vorlagen die Gesänge entnommen hat. Auf die Schreibweise des Textes mag auch der Ort der Entstehung dieser Handschrift von Einfluss gewesen sein. Sie stammt nämlich aus Eberhards-Clausen, einem noch jetzt sehr besuchten Wallfahrtsorte in der hiesigen Diözese, in der Nähe der Mosel gelegen. Dort bestand zu jener Zeit von der Mitte des 15. Jahrhunderts an ein Augustiner Kloster der Windesheimer-Congregation; in das Kloster waren gegen den Anfang des 16. Jahrhunderts schon viele Priester der Moselgegend eingetreten. Diese Handschrift ist ein neuer Beweis, dass die Mönche beflissen waren, ihren Gottesdienst recht feierlich zu gestalten, und die Gesänge ihren Wallfahrern mundgerecht zu machen. So hatten sie auch 1653 für die Wallfahrer ein besonderes, ziemlich umfangreiches Gesangbuch drucken lassen. (cf. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied, I. 109.) Auch eine Marienklage, von mir in den Monatsheften Jahrg. IX veröffentlicht, entstammt demselben Kloster.

Von einigen Liedern folgt hier nur der Anfang; andere gebe ich jedoch vollständig mit kurzer Bemerkung.

1. Das Lied Nr. 1, Also heilig, führt P. Dreves in dem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1889 nach einer Handschrift der Lyceumbibliothek in Konstanz mit guidonischer Neumenschrift auf, während unsere Handschrift dieselbe Melodie mit einigen Kürzungen in men-

suriert Quadratenotenschrift notiert. Ich habe die beiden Melodien zusammengestellt und erstere mit I und unsere mit II bezeichnet. Welche tonale Veränderung und welchen rhythmischen Zwang muss die Melodie ertragen, bis sie in den Rahmen des modernen Taktes gelangt ist! Es zeigt sich auch hier, wie die ursprünglich gleichdauernden Choralnoten zu Noten von verschiedener Dauer geworden sind. Die Mensuralisten hatten für ihre Zwecke eben keine anderen Noten.

2. Die beiden Melodien Nr. 3 werden bisher als selbständige Melodien aufgeführt (cf. bei Bäumker l. c. S. 712 u. 715). Ich halte die erstere für einen Diskantus zu der letzteren.

3. Bei Nr. 2 wurde der Text „Jube domine“ etc. über den auszuhaltenden Ton recitiert.

Siehe Nr. 1 auf der beiliegenden Tafel.

Nr. 2.

D(iskant).

(Tenor.)

B(asso).

Jube domine, eorum presentem
Consolamini consolamini,
Convertimini, convertimini ad me
et salvi eritis

benedicere
popule meus
Domine deus noster

etc.
etc.
etc.

Von hier übernimmt der Diskant den Cantus, Tenor und Bass diskantieren dazu.

Nr. 3.

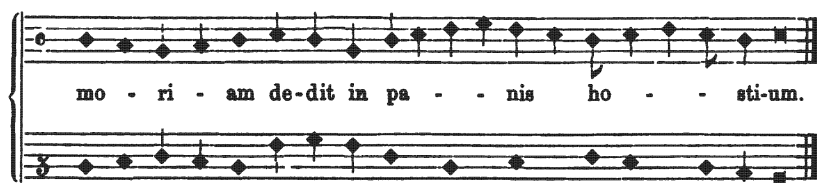
*)

Je - sus cri - stus no - stra sa - - - lus quod

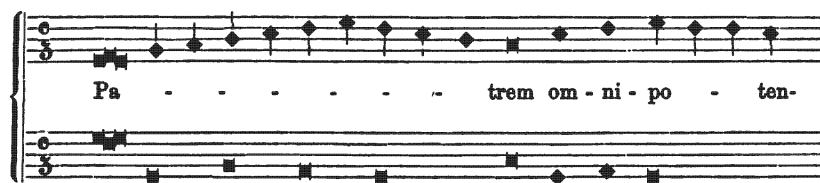
*)

re - cla - mat om - nis ma - - - lus no - bis su - e me-

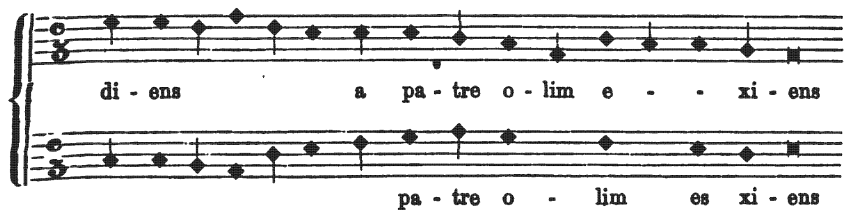
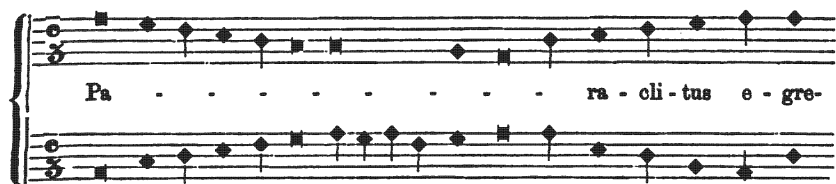
*) Die Schlüssel fehlen.



Nr. 4.



Nr. 5.



Der lateinische
Text schließt mit: cle - ri - cus di - cen - do: Nu bid - de wy

de hey - li - ge gast
All um den rech - ten glau - ben al - ler meyst

daz he us eyn du - des en - de
wan wir us die - sem e - ne - len - de

varn eyn gött - li - ches en - de. Ky - - ri - e ley - - son.
varn eyn gött - li - ches en - de. Ky - ri - e ley - - son.

Nr. 6.

*)
(C) Omni - um san - cto - rum fe - stum re - co - le - mus.
(etc.)
(C) Omni - um san - cto - rum fe - stum re - co - le - mus.

*) Die Schlüssel fehlen im Orig.

Nr. 7.

*)

Ka-tha-ri - na co - ro-na-ta au - re-o-la et au - re-a (etc.)

Ka-tha-ri - na co - ro-na-ta au - re-o-la et au - re-a.

P. Bohn.

Die Organistenfamilie Mors im XVI. Jahrh.

nach urkundlichen Aktenstücken der Geh. Haupt-Staatsarchive zu Dresden und Schwerin.

Mors, Jacob, senior, Orgelbauer zu Antwerpen, hatte 3 Söhne und 20 Töchter von *einer* Frau. Die Söhne sind:

1. *Hieronymus* Mors. Organist am Dome zu Schwerin 1552, † 1597 etc.

2. *Antonius* Mors, Orgelbauer, baut 1555 — 1560 die große Orgel im Dome zu Schwerin etc.

3. *Jacob* Mors, junior, Hoforganist des Kurfürsten August von Sachsen 1554, † 1579 etc.

Mors, Hieronymus, Sohn von Jacob Mors, senior, in Antwerpen (Orgelspieler), wird von *Johann Albrecht*, Herzog von Mecklenburg, als Organist am Dome zu Schwerin 1552 angestellt. (Meckl. Jahrb. A. V. S. 54.)

M. J. quittierte: Doberan d. 18. Febr. anno 1574 über 50 Thaler Osterbesoldung für 1573. (Schweriner Kapellakten.)

M. J. stirbt als Domorganist in Schwerin 1597. (Meckl. Jahrb. A. V. S. 54.)

M. J. war unter den 53 verschiedenen Organisten, welche das anno 1596 erbaute Orgelwerk in der Schlosskirche zu Grünigen zu prüfen hatten, der *dritte*. (Vgl. Werckmeisters Organ. Gruning. rediv. § 11.)

M. J. führte die Unterhandlungen mit *Adrian petit Cochicus*, der bei der Vermählung des Herzogs Ulrich von Mecklenburg 16. Febr.

*) Die Schlüssel fehlen im Orig.

1556 die musikalische Feier zu leiten hatte behufs einer Anstellung dieses Tonsetzers, die jedoch nicht zu stande kam.

Antonius Mors, Sohn des Jacob Mors senior in Antwerpen. *Orgelbauer zu Antwerpen*, bei dem die große Orgel im Dome zu Schwerin, unter dem 30. Okt. 1555 bestellt wurde, die mit dem Meister selbst aus den Niederlanden über Boitzenburg 1557 anlangte. Der Herzog *Johann Albrecht* nahm nun Antonius Mors als Orgelbauer in seine Dienste, nachdem er den Bruder desselben *Hieronymus Mors* 1552 schon zum Organisten am Dome zu Schwerin angestellt hatte. (Siehe diesen.) Ende des Jahres 1559 bat der Kurfürst Joachim von Brandenburg den Herzog Johann Albrecht, ihm den *Antonius Mors* zur Aufstellung einer Orgel, die er bei ihm bestellt hatte, nach Berlin zu schicken, und als beide Brüder Mors um Michaelis 1560 zur Hochzeit des fürstl. Mecklenb. Sekretär *Egidius Ferber* nach Berlin gereist waren, behielt sie der Kurfürst zur Vollendung der Aufstellung dieser Orgel einige Zeit bei sich. (Meckl. Jahrb. A. V. S. 54.)

War unter den 53 verschriebenen Organisten, die das Orgelwerk in der Schlosskirche zu Grüningen 1596 zu prüfen hatten, der 39ste. (Vgl. Werckmeister: Org. § 11.)

Jacob Mors junior, Sohn von Jacob Mors senior in Antwerpen. Wird in der Kurf. sächs. Cantoreiordnung von 1555 an zweiter Stelle nach Philipp Gall genannt. „Wir haben *Jacob Mors* an Stelle des ersten Hoforganisten Joachim Keller auff 6 Jahr zu vnserm Diener und Organisten bestallt vnd angenommen, dagegen ihm jährlich 60 Thaler zur Besoldung, wöchentlich 1 Gl. Kostgeld, oder die Kost zu Hoffe vnd jährlich zwai Hoffkläder raichen vnd geben lassen. August, Kurfürst von Sachsen, Dresden, am Neujahrstage, anno 1554.“ (Geh. Staatsarchiv Dresden.)

Der Kurfürst von Brandenburg *Johann Georg* (1571 — 1598) bittet den Kurfürsten August von Sachsen unter d. 14. Mai 1574: „Die Execution an besagtem *Jacob Mors*, seinem Hoforganisten ausüben lassen zu wollen, da ein gewisser Georg Blancke zu Waren ihn Schulden halber belangt habe.“ Der Schösser von Leipzig erhält darauf vom Kurfürst August den Befehl: „die allbereit befohlene Execution gebührlich vnd wirklich zu vollstrecken, damit Supplicant seiner richtigen Schulden halber endlich befriedigt werde.“ Datum Torgau, d. 14. Mai 1574.

Jacob Mors muss vor 1579 gestorben sein, da an seine Stelle

Joachim Mors zum Hoforganisten ernannt wurde: Annaburg, d. 8. October 1579. (Vgl. *Joachim Mors*.) Dass aber *Joachim* der Sohn von *Jacob Mors* war, beweist die Verfügung des Kurfürsten August vom 8. März 1580, in der es heisst: „Nachdem vns vnser Organist *Joachim Mors* zwei Instrumente, so seinem Vater *Jacob Mors*en zuständig — deren eins auf 140 Thaler, das andre auf 70 Thaler gehalten wird, fürbracht vnd wir dasselbe zu behalten gedacht: Datum, 8. März, 1580.“ (Geh. Staatsarchiv Dresden.)

Joachim Mors, Sohn von *Jacob Mors* († 1579) junior. „Wir haben *Joachim Mors* zu unserm Hoforganisten bestallet vnd angenommen, ihm jährlich 80 Gl. vor Alles zu Unterhalt gnädigst bewilligt. Kurfürst August von Sachsen, Datum, Annaburg, d. 8. Oct. 1579.“ (Geh. Staatsarchiv Dresden.)

Joachim Mors verlässt diesen Dienst wieder 1581, wie aus folgendem Aktenstück hervorgeht. „Nachdem wir *Joachim Morssen* Organisten, vff sein vnterthänigst Bitten von seinem Dienste mit Gnaden erleubt, als haben wir *Augustus Nöringer* an seine Stelle angenommen. Kurfürst August von Sachsen. Datum, Dresden, d. 12. Dec. 1581.“ (Geh. Staatsarchiv Dresden.)

Muss in die Dienste des Kurfürsten Johann Georg zu Brandenburg (1571 — 1598) getreten sein, denn er findet sich in der Cantorey-Ordnung daselbst noch im Jahre 1603 mit 142 Th. Besoldung angeführt. (Vgl. Schneider, Geschichte der Oper in Berlin, Beilage S. 20.)

Dass *Joachim Mors* der Sohn von *Jacob Mors*, † 1579, war, beweist die unter *Jacob Mors* schon angeführte Verfügung des Kurfürsten August von Sachsen über die beiden von *Jacob* hinterlassenen Instrumente vom 8. März 1580. (Staatsarchiv Dresden.)

O. Kade.

Adam Krieger

(von Rob. Eitner)

geboren den 7. Januar 1634 zu Driesen im Regierungsbezirke Frankfurt a/O., gestorben am 30. Juni 1666 zu Dresden, erst 32 Jahre alt. Man weiss über sein Leben nur wenig zu berichten. Seine Lehrer sollen Samuel Scheidt und dann Heinrich Schütz gewesen sein, also zwei der damals bedeutendsten Komponisten. In Dresden

erhielt er schon vor dem Jahre 1657 den Posten eines kurfürstl. Kammerorganisten, denn die Akten des sächs. Staatsarchivs melden, dass sich der kurf. Kammerorganist Adam Krieger 1657 zu der an der Thomasschule in Leipzig erledigten Kantorstelle gemeldet habe, auch erfährt man aus derselben Quelle, dass er Lehrer der kurfürstl. Prinzessin auf dem Clavichord war. Im Jahre 1663 wurde er nach Bayreuth geliehen, d. h. in Bayreuth war irgend eine Festlichkeit, die durch Musikaufführungen verschönt werden sollte und da man an dem kleinen nur schwach dotierten Hofe sich die nötigen Kräfte für gewöhnlich nicht halten konnte, so borgte man sich dieselben von reicheren Nachbarn.

Krieger hat sich als Dichter wie Komponist ausgezeichnet und erregt unser besonderes Interesse noch dadurch, dass er der Erste ist, der eine fließende formgewandte Lied-Melodie zu erfinden im stande ist. Leider sind seine Druckwerke so selten und dabei noch so defekt, dass man nur von wenigen einen Gesamteindruck erhält. Er nannte seine Lieder Arien, wie es damals Gebrauch war, schrieb sie für eine, zwei und drei Stimmen, gab aber den einstimmigen den Vorzug, begleitete sie mit einem reichlich bezifferten Bass und fügte den meisten Arien ein Ritornell am Ende bei, bestehend aus 2 Violinen, 2 Violon (Bratschen), einem Violone (Gambe oder Contrabass) und dem Generalbass, der auf einem Clavicimbel ausgeführt wurde. So belehren uns die Titel seiner Druckwerke, von denen er aber nur das erste erlebt hat, während die zweite Sammlung von seinen Freunden ein Jahr nach seinem Tode herausgegeben wurde und eine neue Auflage mit Vermehrung von 10 Liedern der sächs. kurfürstl. Bibliothekar *David Schirmer* 1676 in Dresden besorgte. In dieser letzten Auflage findet man auch Krieger's Porträt mit den Angaben „Nat. Ao. 1634, denat. ao. 1666. Poeta et Musicus, Noribg. Dies „Noribergae“ ist für den ersten Augenblick überraschend, doch gelangt man bald zu der Einsicht, dass damit nur der Herstellungsort des Porträts gemeint sein kann, denn obige Daten sind so verbürgt, dass kein Zweifel entstehen kann. Auch bestätigt die Ausgabe, dass er ein Schüler Samuel Scheidt's war. Heinrich Schütz wird nur von Fürstenau erwähnt. Von der ersten Sammlung Arien, die 1657 erschien und 50 Nrn. enthält, ist nur das Stimmbuch des Violone bekannt (Königl. Bibliothek in Berlin), doch befinden sich einige Lieder in der Studenten-Liedersammlung von *Christian Clodius* von 1669 (Manuscript german. Octavo 231 der kgl. Bihl. Berlin, beschrieben von Wilh. Niessen in der Vierteljahrschrift von Spitta, Bd. 7, S. 579), von denen die

Vierteljahrsschrift S. 640 vier Lieder abdruckt, zwei einstimmige, ein zweistimmiges und ein dreistimmiges, jedoch ohne Ritornelle. Letzteres Lied hat sich 1680 sogar als Choralmelodie auf den Text „Eins ist Noth“ eingebürgert. Unsere Kenntnis über die erste Sammlung ist demnach sehr gering. Etwas besser ist die nächste Sammlung „Neue Arien in 5 Zehen eingetheilet, von einer, zwo, drey und fünf Vocal-Stimmen, benebenst ihren Ritornellen auf zwey Violinen, zwey Violon und einem Violon, sammt dem Bassus continuus ... Drefsden 1667“ vertreten und zwar ist die Prima voce komplet in Leipzig, defekt in Berlin, die 2. voce kompl. in Berlin, wie sich dort auch die 2 Violonstimmen und der Violone befindet. Den Besitzstand in Lüneburg kenne ich nicht, auch fehlt es mir an einer Verbindung mit der dortigen Bibliothek. Am vollständigsten erlangt man eine Einsicht in Krieger's Können bei der zweiten Ausgabe der „Neuen Arien“ von 1676, deren Titel bereits in M. f. M. 20, 140 ausführlich mitgeteilt ist, denn hier finden sich 8 Stb. in Darmstadt, 5 Stb. in der Bibl. Berlin, 8 Stb. wie in Darmstadt in der Stadtbibl. zu Leipzig und in Zittau 7 Stb. Durchweg fehlen aber die Singstimmen der 3., 4. und 5. Stimme, während die Stb. zur 1. 2. Stimme, zur 1. 2. Violine, 1. 2. Viole, des Violone und dem Generalbass mehrfach vorhanden sind. Aus letzterer Sammlung habe ich mir eine kleine Anzahl der besten Kompositionen kopiert und in Partitur gebracht, von denen ich unten einige mitteilen werde. Als Dichter steht Krieger weit über seiner Zeit. Sein Stil ist fließend und ungekünstelt und sein Gedankengang, wenn ihm auch der poetische Duft fehlt, ist einfach und natürlich. Er verfällt nie in die haarsträubenden überschwenglichen Reimereien seiner Zeitgenossen, die in ihrer Geistesarmut zu den wunderlichsten Gleichnissen greifen und des lieben Reimes halber die schrecklichsten Sprachsünden begehen. Eine gewisse Hausbackenheit ist auch Krieger nicht abzusprechen, doch gerät er nie in solche ungeheuerliche Verirrungen. Die Form seiner Liedkomposition ist fast durchweg dieselbe und besteht größtenteils aus Vorder- und Nachsatz; seltener berührt er die Dominanten-Tonart. Dagegen deklamiert er stets wortgemäß und erreicht dadurch schon die schöne Einheit zwischen Wort und Ton, die seinen Liedern eine gewisse Frische und natürliche Lebendigkeit verleihen. Die Ritornelle haben nach unseren heutigen Begriffen keinen rechten Sinn. Nur ein einziges Mal nimmt das Ritornell den Anfang der Liedmelodie auf und behält es einige wenige Takteile bei, bei den übrigen lässt sich eine Zusammengehörigkeit in keiner Weise als der gleichen Ton-

art erkennen. Zum Gesange selbst wird er auch nie eines der Instrumente als begleitend oder imitierend verwenden, sondern erst nach dem Abschlusse des Gesanges setzt das fünfstimmige Nachspiel ein. Man könnte glauben, dass dasselbe nur deshalb vorhanden ist um dem Sänger Zeit zur Erholung zu geben, ähnlich wie es die damaligen Deutschen in der Oper, im Singspiele machten, ja selbst oft genug in ihren Kirchenkompositionen.

Das erste Zehn. Aria 1.

Cantus.

1. Wer recht ver-gnü-get le-ben will, al-hier auf die-ser Erden,
der hal-te Gott al-lei-ne still, da-fern es ihm soll werden;

(ausge-setzter Bass.)

Bassus cont.

was ihm der Hö-hest auf-er-legt, soll er ge-dul-dig tra-gen, und

wann ein Un-fall sich er-regt, gar nichts dar-wie-der sa-gen.

Mittheilungen.

* *Sebastien de Brossard*, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165...—1730) d'après ses papiers inédits par *Michel Brenet*. Paris 1896. Extrait des Mémoires de la société de l'histoire de Paris, t. 23. gr. 8°. 53 S. Das biographische Material, was bisher bekannt war, beschränkte sich nur auf wenige Notizen, die nicht einmal erwiesen waren; gleich sein Geburtsjahr mit 1660 angenommen, wird vom Verfasser als falsch bezeichnet, sowie sein bisher angeblich erreichtes Alter von 70 Jahren. Dokumente aus Kirchenbüchern waren zwar nicht mehr vorhanden, dennoch beweist der Verfasser an den von Br. hinterlassenen Papieren, dass sich nur das Jahr 1654 als sein Geburtsjahr annehmen lässt. Schritt vor Schritt führt uns nun der Verfasser durch das Leben Br.'s, theils aus den hinterlassenen Schriften schöpfend, theils auf ältere und neuere historische und biographische Werke über andere Autoren bezug nehmend, so dass er über jede Periode seines Lebens Klarheit verschafft, sogar zum Teil bis auf die Daten genaue Nachrichten giebt. Hierbei laufen nebenbei allerlei Notizen über andere gleichzeitig wirkende Männer unter, denen er in gleicher Weise seine Aufmerksamkeit widmet und die ihm zu Gebote stehenden Quellen in trefflicher Weise verwertet. Besonders aner kennend sind die fortlaufenden genauen Quellenangaben, theils in Manuscripten, theils in gedruckten Werken, stets mit dem Fundorte verzeichnet, die seinen Beweisgründen erst die rechte Unterlage geben. Ein Verfahren, was von den meisten neueren Schriftstellern noch viel zu wenig angewendet wird und ihren Angaben daher die rechte Glaubwürdigkeit benimmt. Der Leser erhält auch dadurch über manches neuere Werk Kunde, welches nicht über einen kleinen Kreis von Kennern hinausgekommen ist. Den Beschluss bildet ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Werke Br.'s, sowohl im Ms., wie im Druck mit steter Angabe des Fundortes. In der Weise wird das Buch zu einer Quelle der Belehrung und Geschichtsforschung von bedeutender Tragweite und gereicht dem Verfasser zu hoher Ehre und Anerkennung.

* *Claude Goudimel*, 2e. Fasc. des 150 Psaumes (éd. de 1580), in *M. Henry Expert's* Les maîtres musiciens de la Renaissance française. Paris 1896. Alph. Leduc. fol. Partitur. Enthält die Psalmen 51—100 in den Originalschlüsseln mit einer Klavierpartitur. Pr. 12 frcs. Der Herausgeber fügt der Partitur ein Blatt in 8°. bei mit Notizen über Goudimel's Leben und seine Werke. Die schon mehrfach widerlegte Gründung einer Musikschule in Rom, wird auch hier wieder aufgewärmt und dabei Namen seiner Schüler genannt, die bisher niemand gekannt hat, wie E. Bottini und A. Merlo. Ferner soll er nach 1557 von Paris nach Metz gegangen sein, eine bisher ganz unbekannte Nachricht, denn bis jetzt wurde stets Lyon genannt, wo er auch in der Nacht vom 27. zum 28. August seinen Tod fand. Ob Goudimel Hugenot war ist noch in Dunkel gehüllt, dass er die Psalmen Marot's und Beze's vierstimmig setzte, ist noch kein Beweis dafür, denn sie wurden anfänglich von Katholiken wie Evangelischen gesungen und erst in späteren Jahren zum Wahrzeichen der Calvinisten erhoben. Was der Herausgeber über die Psalmen selbst sagt, kann man wohl unterschreiben, denn jeder Psalm giebt Gelegenheit die kontrapunktische Gewandtheit G.'s zu bewundern und sich an dem Wohlklange zu erfreuen.

* Aufzeichnungen eines Künstlers von *Charles Gounod*, Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von *E. Bräuer*. Bresl., Leipz., Wien 1896.

L. Frankenstein. 8°. 230 S. mit Gounod's wohlgetroffenem Porträt. Eine Selbstbiographie Gounod's, die ein anziehendes Bild seines Denkens und Empfindens bietet. Man könnte fast glauben ein deutscher Gelehrter entwirft seinen Lebenslauf, der fest überzeugt von der Lückenhaftigkeit unseres Wissens ist, so bescheiden und vorsichtig äußert er sich über seine Leistungen. Gounod war eine reichbegabte Natur und alles Schöne und Herrliche zog ihn in ihre Kreise, so dass er mehrfach in der Wahl seines Lebensberufes schwankend wurde. Diese Vielseitigkeit kann auch nur der Grund sein, warum er in der Musik verhältnismäßig so wenig erreichte. Anfänglich wandte er sich der Kirchenmusik zu, was er darin leistete kann unmöglich so bedeutend gewesen sein, dass es nach wenigen Aufführungen wieder verschwand. Darauf fühlte er den Drang zum Opernkomponisten. Die ersten Versuche misslangen, bis ihn die Oper *Margarethe* (Faust) auf den Gipfel des Ruhmes erhob. Wäre es ein deutsches Produkt gewesen, so hätte die Oper sicherlich ihr Glück gemacht, denn trotz einiger gelungenen Szenen, bleibt es ein Gemisch von allerlei Stilen; und was ist aus dem deutschen Gretchen geworden? doch nur eine Grisette. Als Schriftsteller, Kunstrichter und Ästhetiker steht er unbedenklich höher, wie als Komponist, das beweist das vorliegende Buch, das mit Recht eine Perle der Literatur genannt werden kann. Als Anhang werden eine Reihe Briefe Gounod's an seine Freunde und Verwandte mitgeteilt (auch ein Brief Berlioz an G.) Die ersten Briefe sind ohne Interesse, erst vom Jahre 1870 nehmen sie als Briefe eines Franzosen über die damaligen Ereignisse unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Leider lernen wir hier G. von der schwächsten Seite seines sonst so vortrefflichen Charakters kennen. Er prahlt gewaltig mit seiner Vaterlandsliebe, verlässt aber als Hasenfuß sein Vaterland in der Not und retiriert bis nach England. Schimpft weidlich auf die Barbaren, die Deutschen, besonders auf die Preußen, bettelt aber bei Bismarck seine Villa zu schonen, als er hörte, dass unbewohnte Häuser von den Deutschen als gute Beute benützt werden, und die Barbaren gewährten seine Bitte und verschonten es mit Einquartierung. Er geht in seiner man möchte sagen krankhaften Einbildung so weit, die rohe Gewalt der Deutschen der französischen Verfeinerung gegenüber zu stellen, vergisst aber ganz, dass die Franzosen weit mörderische Geschosse besaßen als die Deutschen, nur verstand der Deutsche, kraft seiner Intelligenz, den besseren Gebrauch seiner Waffe als das französische Söldnerheer, oder später die ungeübte Volkstruppe. Wer von dem Buche den rechten Genuss haben will, der überschlage die Briefe.

* Briefe von *Richard Wagner* an seine Zeitgenossen. 1830—1833. Zusammengestellt, chronologisch geordnet, mit biographischen Notizen über die Adressaten von *Emerich Kastner*. Berlin 1897, Leo Liepmannssohn. 8°. VI u. 138 S. Der Herr Verfasser ist bereits bekannt als eifriger Wagnerforscher, als Verfasser des *Rich. W.-Katalogs* und *Rich. W.-Kalenders*. Das neue vorliegende Zeugnis seiner Sammelfreude giebt abermals Kunde von seinem wahren Bienenfleisse. Das Vorwort berichtet über seine früheren oben bereits angeführten Werke und dann über das Entstehen und die Beihülfe, die er bei dem neuen Unternehmen genossen hat; darauf folgt das Quellen-Verzeichnis. Überraschend und nicht recht erklärlich ist in einem im übrigen in deutscher Sprache, von einem Deutschen (in Wien) abgefasste Arbeit über einen deutschen Meister die in Klammer gesetzte französische Übersetzung des Wortes Quellen-Verzeichnis mit „*Ouvrages consultés*“. Was soll das bedeuten? Warum fehlt

bei den anderen Überschriften die französische Übersetzung? Hat wohl Herr K. schon etwas Ähnliches in einem französischen Werke gesehen? — Auf das Quellenverzeichnis folgt dann die chronologisch geordnete Anzeige der Briefe, die in Angabe des Adressaten, Ort und Datum des Absenders, Anfangsworte des Briefes und Angabe wo derselbe bereits veröffentlicht, resp. Angabe des jetzigen Besitzers. Mit der stattlichen Zahl von 1470 Briefen schließt das Verzeichnis. Darauf folgt ein Namen-Register der Adressaten mit kurzen biographischen Notizen, soweit sie dem Verfasser bekannt sind und als Schluss ein Register über die Textanfänge der Briefe. Man muss den Sammelfleiß des Verfassers bewundern und es müssen wohl zwingende Umstände obgewaltet haben, dass derselbe das im Jahre 1889 begonnene Tonkünstler-Lexikon nur bis zum Buchstaben A gebracht hat. Eine Fortsetzung ist wenigstens nicht bekannt geworden.

* Die Breitkopf & Härtel'sche Verlagehandlung hat neuerdings zwei Prospekte ausgegeben, die ein Verzeichnis ihres großartigen Verlages enthalten. Die „erste Reihe“ enthält Biographien, Musikerbriefe und Musikerschriften, Bibliographische Literatur und ein Verz. der Samlg. Musikalischer Vorträge, d. h. nicht Vorträge von praktischer Musik, wie man aus dem Wortlaute glauben könnte, sondern die vom Grafen von Waldersee herausgegebenen Abhandlungen von verschiedenen Autoren. Jedem Abschnitte sind eine Auswahl von Rezensionen aus Zeitschriften beigegeben. Die „Zweite Reihe“ enthält Monographien, Kleinere musikalische Schriften (bestehend aus Einzeldrucken aus Zeitschriften, kürzeren historischen Abhandlungen, gesammelte Aufsätze eines Autors u. a.), Handschriften Werke, d. h. alte Autographe in Photolithographie hergestellt (Bach, die Palaeographie der Benediktiner zu Solesmes und die Musical Notation of the Middle Ages der Gesellschaft „Plainsong and Mediaeval“ in London), Liedersammlungen, Zeitschriften. Ein dritter Katalog in kleinerem Format enthält ein Verz. aller bisher veröffentlichten Gesamtausgaben von Palestrina, Orlando di Lasso (noch im Erscheinen begriffen), Jan Pieter Sweelinck (ebenso), Heinrich Schütz, Händel, Seb. Bach, Gluck's Hauptwerken, Mozart, Beethoven, Schubert, Josef Lanner, Joh. Strauß, Mendelssohn, Chopin, Rob. Schumann und Richard Wagner (resp. derjenigen Werke, die in obigem Verlage erschienen sind). Sehr dankenswert ist das ausführliche Verzeichnis jedes einzelnen Bandes. Die jedem Autor beigegebenen Bildnisse haben verschiedenen Wert, je nach ihrem Ursprunge. Die ersten beiden Verz. sind gratis zu beziehen, beim dritten fehlt eine diesbezügliche Bemerkung.

* Die kgl. Privatmusikalien-Sammlung in Dresden, der Fürstenau so lange vorstand, ist auf Allerhöchste Entschliessung der kgl. öffentl. Bibliothek im Japanischen Palais übergeben worden und hat in einem besonderen Raume daselbst Aufstellung gefunden. Die Benützung ist dadurch sehr erleichtert, indem sie jeden Wochentag von 9—1 Uhr geöffnet ist. Mündliche Ankaufserteilungen finden jedoch nur von 12—1 Uhr statt.

* Berichtigung. Die auf S. 2 Zeile 8 von oben als Todesjahr Josquin's angeführte Jahreszahl 1515 soll 1521 heißen. *Kade.*

* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für die Monatshefte von den Herren: Bertling, Birnbaum, Prof. Braune, C. Dangler, W. Kaerner, Prof. O. Koller, J. Russell Milne, Fr. Niecks, B. Fr. Richter, W. Tappert. Am 15. März werden die restierenden Beträge durch Postauftrag eingezogen.

Templin, den 21. Februar 1897.

Rob. Eitner.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Brieger Musikalien-Sammlung in der Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, Bog. 10.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung

IXIX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Zur Biographie Joh. Staden's und seiner Söhne.

Von Dr. Wilibald Nagel. *)

Im Anschlusse an meinen Aufsatz „die Nürnberger Musikgesellschaft“ (M. f. M. 27, 1) teile ich im nachfolgenden eine Reihe von Dokumenten mit, welche sich auf den kgl. Kreisarchiven zu Nürnberg und Augsburg befinden. Der Inhalt dieser Zeilen ist, wie ich gerne zugebe, nicht ganz der gewählten Überschrift entsprechend; allein ich wollte das Wenige, was ich über die Kollegen des älteren *Johann Staden* und deren Vorgänger im Dienste der genannten Gesellschaft erfahren konnte, nicht in einen besondern Artikel hineinbringen, der überdies kaum mehr als ein Schnitzel geworden wäre.

Man erinnert sich, dass die ersten von der Gesellschaft angestellten Musiker die folgenden waren: *Friedrich Lindtner*, *Caspar Hassler*, *Jacob von der Hoeven* und *Martin Paumann*. *Lindtner* war in Liegnitz um 1540 geboren und hatte in seiner Jugend in der kurfürstlich-sächsischen Kapelle gedient. Er hatte auf Kosten des Kurfürsten, der ihn auf die hohe Schule zu Pforta und auf die Universität Leipzig geschickt hatte, eine vorzügliche Erziehung erhalten, war dann in die Dienste des Landgrafen Georg Friedrich zu Anspach getreten und 1574 nach Nürnberg gegangen, wo er noch

*) Den Herren Kreisarchivaren Dr. Petz in Nürnberg und Dr. Buff in Augsburg, sowie meinem verehrten Freunde Herrn Rob. Eitner spreche ich für ihre Mitteilungen meinen besten Dank aus. Mit Bezug auf meinen Aufsatz in Nr. 1, Jahrg. 95 dieser Zeitschr. bitte ich die falsche Angabe, Joh. Staden's d. 2. Todesjahr betreffend, zu berichtigen.

23 Jahre lang als Kantor bei St. Egidien eine fruchtbringende Thätigkeit entfaltete. Die Angabe des Totenbuches über sein Hinscheiden lautet: Pfarr. Sebaldi 1597 am 15. Sept. † der erbar und wohlgelehrt Fridrich Lindner, cantor bei St. Egidien im Stöppfelgefslein.

Auf *Caspar Hassler's* Witwe beziehen sich mehrere Dokumente, welche unter den Aktenstücken zur Biographie Joh. Staden's mitgeteilt werden sollen, da auch sein Name in ihnen erscheint. *Jacob von der Hoeven* war Stadtpfeiffer zu Nürnberg von 1600—1619. (N. Stadtrechnungen.) Ob *Martin Paumann* aus Nürnberg gebürtig war, oder ob er etwa aus Augsburg stammte, woselbst ein anderer Paumann (oder Baumann) lebte, der, wie wir sehen werden, ein geachteter Musiker war, scheint unbekannt zu sein. Auf jeden Fall bestanden auch in Dingen der Musik recht lebhaft Beziehungen zwischen Nürnberg und Augsburg; auch von diesen wird noch mit einem Worte zu sprechen sein. *Martin Paumann* wurde am 2. Februar 1571 vom Nürnberger Rat als Stadtpfeifer gegen eine jährliche Entlohnung von 52 fl. angestellt. [Perg. Urk. S. 5 ⁴⁴/₂ r, Nr. 620, Bund 12.] Er starb nach Ausweis der Totenbücher der Sebald's Pfarrei am 29. November 1598 in seiner Wohnung in der Zisselgasse. Ein anderer *Martin Paumann* erscheint in den nur lückenhaft erhaltenen Nürnberger Stadtrechnungen von 1610—20 als Stadtpfeifer.

Nachdem die Musikgesellschaft der angesehenen Nürnberger Bürger sich im Jahre 1626 wieder völlig rekonstruiert hatte, wurden *Joh. Staden*, sein Sohn *Siegm. Theophil*, *Hieronymus Lang* und *Mathias Cuntz* als Musiker angestellt. Über den zuletzt genannten habe ich nichts in Erfahrung bringen können. *Hieronymus Lang* wird in den Stadtrechnungen von 1617—27 aufgeführt und zwar mit Wartegeld bis 1621, als Stadtpfeifer von 1620 ab 7 Jahre hindurch.

Die Familie *Staden* hat uns hier ausführlicher zu beschäftigen.

Joh. Staden d. ä. (vergl. Eitner's Biographie in der Allg. Deutsch. Biogr.) ist um 1579 zu Nürnberg geboren. Vom Jahre 1606 ab war er fürstlich brandenburgischer Hoforganist am Hofe des Markgrafen Christian von Bayreuth. Die Stadt Bayreuth muss er schon frühzeitig im Jahre 1616 verlassen haben; aus dem folgenden Dokumente folgt ohne weiteres, dass er jede Beziehung zum markgräflichen Hofe gelöst hatte und sich in Nürnberg bereits persönlich um eine Stelle bewarb. Das betreffende Aktenstück findet sich unter den „Ratsverlässen“ No. 80 Fol. 105 und lautet: „Nachdem *Johann Staden* meinen herrn etliche harmonias sacras tedicirt (!), soll man dieselbe von ihm

annehmen mit gelegenheit übersingen lassen und den bericht wieterbringen, unte weil er ein gueter musicus und organist unt eingezogenen lebens ist, seiner beförderung eingetenck zu sein. Actum 24 May anno 1616.“ Da gar keine Berufung auf Staden's frühere Thätigkeit am Bayreuther Hofe erfolgt, so könnte man aus diesem Umstand vielleicht folgern, dass sein Abschied von der markgräflichen Residenz ein nicht ganz friedlicher gewesen ist. In Nürnberg wusste Staden sich durch sein gleichmäßiges, solides und gefälliges Wesen sehr beliebt zu machen; besonders *G. Chr. Volckamer* scheint ihm wohlgewogen gewesen zu sein. Schon kurze Zeit nach den zuerst dem Rat dedizierten Musikstücken überreichte er diesem wiederum einige „gesänger“, wofür der Rat ihm laut beschluss vom Mittwoch den 5. Juny desselben Jahres „2 Duzet thaler oder 36 fl. münz“ verehrte. Mit einer Anstellung wollte es aber immer noch nicht glücken; im folgenden Jahre am 21. November billigte ihm der Rat „für seine praesentirte jubelgesang 6 fl. groschen“ zu.

Vor dem 26. August 1618 muss Staden bereits Organist zu St. Lorenz geworden sein, wie aus den folgenden Dokumenten hervorgeht, in deren erstem ausdrücklich sein Recht auf eine Dienstwohnung anerkannt wird.

Rathsverlass de 1618 Aug. 26, Nr. 5, fol. 90: „Obwohl *Christoff Höfflich* cantzlist und *Niclas Krüeger* cantzlei substitut beede umb *Caspar Hafsers* seeligen wonbehausung supplicirt, so ist doch befohlen, weil in dieser behausung die organisten bei S. Lorentzen lange Zeit gewohnet und dieselbe Johann Staden billig auch geburt, den supplicanten ihr begern abzulainen, des Hafsers wittib aber noch ein halb jar drinnen wonen zu lassen.“ Rathsverlass de 1618, Nr. 7, fol. 18b. „*Hester, Caspar Hasslers* wittib, welche gebeten, sie in ihrer wonbehausung noch bis auf nechstkünftig Walburgis (1. Mai) wohnen zu lassen, ihr auch nochmals eine andre wonung anzuweisen, oder ihr das beneficium, so *Johann Staden* seines bestandhauses halb gehabt, widerfahren zu lassen, soll man solche begern alle ablainen, weil *Johann Staden* seine Zinsswohnung alberait aufgekündiget, ihr aber zur abfertigung 50 fl. schencken.“

Der Gehalt der Organisten betrug die nicht eben hoch zu benennende Summe von 75 fl.; schon im Jahre nach seinem Amtsantritt petitionierte Staden und mit ihm *Valentin Dretzel* um Aufbesserung, worauf ihnen der Bescheid wurde: „Johann Staden und Valentin Dretzel, beeden organisten in den pfarrkirchen, soll man auf ihr bitt, ihre besoldungen 75 fl. auf 100 erhöhen und diese addition

von des Katharinen closters einkommen nemen.“ Aus dem Jahre 1621 liegt folgender Erlass vor: „Joh. Staden und Val. Dretzel, . . . soll man für ihre praesentirte gesännger zum neuen jar iedem 6 fl. verehren. Actum 12. Jan. 1621.“ Staden war unermüdlich, seine Gönner zu befriedigen; es musste ihm daran liegen, sie sich günstig gesinnt zu erhalten, da er sich mit der Absicht trug, seinem Sohne Siegm. Theophil aufser dem Hause eine gründliche musikalische Schulung zu teil werden zu lassen. Am 20. April 1620 dekretierte der Rat: Nachdem Johan Staden . . . den eltern herrn seiner neugetruckten gesännger jedem ein exemplar präsentirt, ist uf die herrn losunger gestellt imhe dafür 24 fl. zu verehren.“ Gleich darauf muss er die Ratsherren mit seinen den Sohn betreffenden Plänen bekannt gemacht haben, denn schon am 11. Juli desselben Jahres beschloss der Rat: „Johan Staden, organisten bei St. Sebaldt, welcher seinen Sohn *Sigmund Theophilum Jacoben Pauman* zu Augsburg, umb bei der music bei imhe etwas zu lernen, zuschicken will und dahero bittet, weil er, Paumann, für cost und lehrgelt uf ein jar 150 fl. begeret, das meine herrn solch gelt auslegen wölln, soll man willfahren, doch gegen einen revers oder obligation, wie mit andern dergleichen geschehen und deswegen in der losungstuben nachsehen lassen.“

Sigmund Theophil mag damals etwa 15 Jahre alt gewesen sein, sicherlich nicht älter. Sein neuer Lehrmeister, geboren 1571 (s. u.) war schon im Jahre 1600 in Augsburg thätig; in den Stadtrechnungen (Baumeisterbuch) von 1600 auf 1601, pag. 168a erscheint unter der Rubrik *Stadtpfeifer* an erster Stelle der Name *Hans Leo Hasler's* mit vierteljährlich 37½ fl. Gehalt, an zweiter derjenige *J. Baumann's* (er selbst schreibt sich mit B, nicht mit P) als auf 10 Jahre von quattermber Pfingsten a 1600 an angestellt mit vierteljährlichem Gehalte von 25 fl. Wie aus seiner am 14. Juli 1601 dem Rate Augsburg eingereichten Supplikation um Gehaltaufbesserung hervorgeht, war Baumann früher in den Diensten der Frau Anna Fuggerin, weyland Herrn Jacob Fuggers wittib gewesen. Die „Baumeister“, denen das Vermittlungsamt oblag, urteilten: „Dass Ime In seinem begern zu willfahren & umb fl. 50 jars gebelsert werde, In ansehung jetziger theuren & schweren Zeit, dass er der Music dennocht also geübt & bericht, dass man mit Ime nach notturft versehen & er neben andern berühmten musicis wol pafsiern kann.“ Das Gesuch um Gehaltaufbesserung ist in Verbindung mit *H. L. Hasler's* Weggang von Augsburg zu bringen. Hasler wendete sich nach Nürnberg, woselbst ihm eine ähnliche Stellung aber unter günstigeren Bedingungen ge-

geben wurde. Unter den Urkunden des Nürnberger Archives wird sein Bestallungsbrief mit 200 fl. jährlichem Lohne aufbewahrt. Der Brief (Pap. Urk. S. 5 44/21, Nr. 581, Bd. 9) enthält Hasler's eigenhändige Unterschrift. (Siehe M. f. M. 25, 12. 13 Abdruck der Eingaben.) Im Musterbuch von 1615 ist er folgendermaßen verzeichnet (pag. 162): Jacob Baumann, alt 44 Jahre, Orgelist in heil. Kreutze-Viertel.“

Am 26. Okt. 1632 reichte *Baumann* eine Supplik beim Geheimen Rate ein: „Wol Edle . . . es ist mir nach der Jüngst vergangen quattermber mein von gemainer Statt vil Jarlang gehabter prouission auffgekündet worden, welches ich vngeren vnnd mit schmerzen vernomen, darnach ich aber in kainerley weg nachlessig schädlich oder vnverantwortlich gehandelt, sonder so wol auff die Instrumenta als auff die bicher ieder Zeit guete Obacht gehalten, mit vnderweisung viller Jungen kain vreis vnnd mühe gespart, der Musichen in der Euangelischen Kirchen zu sandt Anna Ordenlich beygewohnt vnnd zu ieden eraigenden gelegenhaiten in meiner profession alle Möglichhaitt gelaistett auch dahero noch in hoffnung stehe, es werde die beschehene Abkündung auff kain gantzliches oder völliges Vrlaub nit gemaint sein, Als hab ich mit vmbgehn sollenn E. gestreng vnnd herlichkhait vnnd gunsten hiemitt in vnderthenigen gehorsamb zuuerbitten, sie geruehen mir mit vorigen gnaden zu verbleiben mit Raichung meiner prouission zu Constinuiren vnnd mich derjenigen sachen daran ich gantz kain schuld nit trag, nichts entgelten zu lassenn, Mir auch khain anderer der sich auff die Instrumenten nichts versthet vorzuziehen, dargegen bin ich gehorsames vleifs erbietig allem dem wafs mir mag auffgetragen werden, getreulich nachzusetzen, an vnderweisung der knaben nichts zu sparren, der Kirchen Musicieren wie zuvor abzuwarten, vnnd endtlichen zu allen begebenhaitten mich in meiner profelsion gantz willig vnnd sorgfellig gebrauchen zu lassenn, hierüber gnedigen willferigenn bschaid erwartenndt etc. etc.

Dieser beweglichen Bitte des alternden Mannes — er war jetzt 61 Jahre alt —, ihn nicht von seinem Amte, das er lange Jahre zur vollsten Zufriedenheit versehen hatte, zu vertreiben, lagen eigentümliche Verhältnisse zu Grunde. Es wurden in dieser Zeit, wie mir Dr. Buff mitteilt, sämtliche katholischen Angestellten der Stadt ihrer Dienste entlassen; was jahrelang die Wirkung der evangelischen Gottesdienste nicht beeinträchtigt hatte, das wurde jetzt auf einmal als der protestantischen Bewegung hinderlich erachtet: dass

nämlich der Organist der protest. Kirche, der, wie die das Gesuch begutachtenden Baumeister ausdrücklich hervorhoben, sein Amt „ohnclagbar“ versehen habe, ein Katholik war. Dem Manne half alles nichts; er und die andern städtischen Diener „päpstlicher Religion“ mussten fort, wie der Rat am 26. Okt. 1632 beschloss. Nach drei Jahren befolgten — die Stadt war wiederum katholisirt worden — die Katholiken dasselbe Recept: die Evangelischen mussten wandern und die damals Vertriebenen, und unter ihnen auch Baumann, bekamen ihre alten Stellen zurück. Noch 1653 war er als Organist thätig. Seine Stelle versah im folgenden Jahre *Wilhelm Liechtlein*, Organist.

Bei Baumann ist *Sigmund Theophil Staden*, welcher die allerersten Grundbegriffe seiner Kunst wohl ohne allen Zweifel bei seinem Vater erlernt hatte, nicht allzu lange gewesen; auch sagt der Umstand, dass Johann bald darauf schon daran dachte, den begabten Knaben einem andern berühmten Lehrer anzuvertrauen, dass Sigm. Theophil's Ausbildung bei Paumann eine noch nicht genügende gewesen sein kann. Genug, im Jahre 1623 stand *Sigm. Theophil* und mit ihm sein Bruder *Johann* schon in Diensten der Stadt Nürnberg; so darf man wohl sagen, wenn auch beide noch nicht fest angestellt waren, sondern nur je 25 fl. Wartegeld bezogen, welche dem Vater ausgehändigt wurden. Der betr. Erlass lautet: Uf den widerbrachten bericht, was etlichen musicanten für expectanden gelt geraicht werde, ist bevohlen, *Johan Staden*, organisten bei S. Sebaldt uf seine zwen söhne uf jeden 25 fl. als ein wartgelt raichen lassen, damit es nicht das ansehen hab, als hette man uf einen so viel gewendet und künftiger Zeit nicht in consequenz gezogen werde. Actum 30. Sept. 1623.“

Über den jüngeren Johann (s. u.) Staden enthalten die Ratsverlässe nichts, was uns über den Gang seiner Studien u. a. Aufschluss gäbe. In den Stadtrechnungen ist er zwischen 1624 und 28 mit Wartegeld aufgeführt, und im folgenden Dokumente wird seines redlichen Bemühens lobend erwähnt: (R. V. Nr. 77, Fol. 79^r n. 80) „An stat *Friederich Langen* und *Lorentzen Behaimbs*, beeder stattpfeifer, soll man *Görg Clement Stain* und *Wilhelm Lanngen* (gedachtes Friederich Lanngen sohn) zu stattpfeifern annehmen, doch mit offener hand und uf versuchen, wie sie sich werden anlassen, und weiln auch *Paulus Sperber*, ein leonischer drotzieher, umb solchen dienst wie auch *Balthasar Kohler* umb ein jürlich expectanzgelt gebeten, ist uf die herrn losunger gestellt, ob sie der abgedachten pensiones auf sie wenden und was gestallt sie *Johan Staden*, organisten

sohn, der sich auch wol anlest, bedenken wöllen; darbei ist auch be-
 vohlen, meiner herrn musicalische instrumenta, so den stattpfeifern
 vertrauet, zu visitirn, ob die alle noch vorhanden sein, und weilm
 vor jahren gebreuchlich gewest, das die stattpfeifer bisweilen an den
 feiertägen uf dem rathhaufs zusammen kummen und sich exercirt
 haben, ist ferner bevohlen solche gewohnheit wider in gang zubringen
 und dahin zu richten, das sie alle monat ein mal zusammen kummen,
 und sich in der music üben, dazu man ihnen jedesmals 2 oder
 3 viertel wein soll raichen lassen. Actum 15 Oct. 1624.“

Dies Dokument enthält des Bemerkenswerten mancherlei. Je
 mehr die Instrumentalmusik sich ihrem Gehalte nach ausdehnte, je
 mehr neue Instrumente in Mode kamen, um so grösser wurden die
 Anforderungen, welche an den einzelnen Instrumentisten gestellt
 wurden. Es liegt auf der Hand, dass die armen, recht schlecht ge-
 stellten Leute sich nicht alle möglichen Instrumente anschaffen konnten;
 so erwarben die Räte der Städte dieselben und übergaben sie den
 Stadtmusikern. Auf diese Weise ist auch nur das meist anstandslose
 Bewilligen von Unterstützungsgeldern zu erklären. Auf der andern
 Seite ist ebenso klar, dass bei der Erlernung von so mancherlei In-
 strumenten die Ausbildung im einzelnen viel zu wünschen übrig
 lassen musste (man weiß, was der alte *Quantz* über die Schulung
 der Instrumentisten seiner Jugendzeit urteilte!); darum war auch
 eine längere Probezeit der Kandidaten für etwaige bald frei werdende
 Stellungen erwünscht. Die Ausbildung der jungen Musiker war auch,
 wie im Falle der beiden Staden, darum eine besonders schwierige,
 weil es bei allen derartigen Leuten möglichst früh heissen musste:
 Geld verdienen. Dass hierdurch ein ernstliches Studium allerlei unlieb-
 same Unterbrechungen erfahren musste, liegt auf der Hand.

Aus demselben Jahre 1624 (Dat. 13. Novbr.) liegt noch folgender
 Rats-Erlass vor: „*Paulo Sperber*, musico, soll man anstatt gesuchter
 auction seiner bishero gehabten 30 fl. expectanz gelt für dismal tacite
 zum bibal. 10 fl. raichen. Und soll *Balthasar Koler* dem *Clement*
Stain im expectanzgelt der jährlichen 20 fl. succedirn; den beeden
 jungen *Staden* sollen zu den vorigen 50 fl. noch 30 fl. jährlich addirt
 werden.“

In der Zeit von 1624—26 ist in den Erlassen von den Stadens
 nicht mehr die Rede; die Stadtrechnungen verzeichnen nur neben
 d. j. *Johann* den Namen des S. Theophil mit Wartegeld; dann wird
 dieser von 1627—48 als Stadtpfeifer daselbst aufgeführt. Leider
 scheint das Datum, an welchem er 1627 die Stadtmusikerstelle an-

trat, nicht angegeben zu sein; wir wären dann in der Lage, genau die Zeit bestimmen zu können, wann S. Theophil an den Brandenburger Hof reiste, um bei einem dort angestellten berühmten englischen Musiker Unterricht zu nehmen. Auf Johann's Ansuchen hatte der Rat dem Sohne eine nicht unbeträchtliche Unterstützung zu teil werden lassen. Am 5. Dezember 1626 bestimmte derselbe nämlich: „Nachdem *Johann Staden*, organist bei S. Sebald, supplicirt, seinem sohn *Sigmundt Theophilo* nicht allein zuerlauben, dafs er zu mehrer erlernung der music, sonderlich uf der *viol bastarda* an dem churf. Brandenb. hof bei einem berühmten Engländer, namens *Walter Roy* (Rowe), sich ungefehr ein halb jahr ufhalten möge, sondern auch ihm zu solchem ende sein jährliches gnadengeld zu erhöhen, soll man ihm in dem ersten petito willfahren, jedoch darbei anzaigen, das er sich anderer orthen nicht versprechen noch in Dienst einlasse, die erhöhung aber seiner jährlichen 40 fl. ablainen, sondern es noch darbei verbleiben und ihm zu einem viatico 50 fl. raichen lassen.“

Es war sicherlich nicht nur ein materielles Interesse, welches den Rat zu diesem Entschlusse, des jungen Mannes sich für die Zukunft zu versichern, bewog; hatten auch die Stadtväter schon manchmal in den Seckel gegriffen, auf alle Fälle versprach Sigm. Theophil's Talent noch mancherlei Früchte, welche die Nürnberger selbst zu geniessen dachten. Dass ein gewisser Eigennutz im Spiel war, als man des alten Staden Bitte beschnitt, ist wohl anzunehmen; dass man aber andrerseits trotz der Ungunst der Kriegszeiten überhaupt noch einen derartig entgegenkommenden Beschluss fasste, ist besonderer Beachtung wert. In *Louis Schneider's* Geschichte der Oper etc. zu Berlin, (Berlin 1852) ist in den Dokumenten von *W. Roy* oder, wie der Name wohl richtiger lauten wird: *Rowe* (*Roe* oder *Rowen*) die Rede. Er war 1614 in Berlin angestellt und, wie es scheint, mit einer Unterbrechung bis 1647 oder noch länger im Dienst. *Heinrich Albert* nennt ihn in der Kürbis-Hütte einen bedeutenden Musiker.

Sigmund Theophil kehrte im gleichen Jahre wieder heim; noch 7 Jahre ungefähr durfte er sich des Verkehrs mit seinem treu besorgten Vater erfreuen, der, was in seinen Kräften lag, gethan hatte, dem Sohne eine gute Erziehung zu teil werden zu lassen. Die Angaben des Totenbuches, *Johann Staden* betreffend, lauten: „Pfarr Laurentii 15. November 1634 † der erbar *Johan Staad* vornehmer Musikus und Organist der Pfarrkirchen S. Sebaldi in der Katharinengassen.“

Er hatte noch die Blütezeit seiner herrlichen Vaterstadt gesehen und war Zeuge ihres jähen Falles gewesen. Etwas mehr als von

seinen Kompositionen können wir uns ein Bild seines Wesens entwerfen: rastlos thätig, pflichtgetreu und gediegen, entbehrte er nicht eines gewissen schlaun diplomatischen Zuges; aber nicht für sich selbst suchte er materielle Vorteile: sein Schaffen galt seiner Familie. Er war ein treuer Deutscher, der sich nicht darin gefiel, den das Ausländische plump nachahmenden Narren zu spielen, ein Mann, der sich seiner Würde als deutscher Künstler bewusst war. — Bis zum Jahre 1648 war *Sigm. Theophil Staden* der Stadt Nürnberg als Stadtpfeiffer verpflichtet, wenigstens führen ihn die (allerdings lückenhaften) Stadtrechnungen dann nicht mehr auf. Er lebte in regem Verkehr mit seinen Standesgenossen, unter welchen auch (vgl. Nr. 1, 1895 dieser Zeitschrift) seines Vaters Kollege *Val. Dretzel* noch weilte. Neben seiner kompositorischen Thätigkeit versah er noch das Amt eines Organisten an der Pfarrkirche St. Laurentius. Seinen Heimgang meldet das Totenbuch mit den Worten:

„30. Juli 1655 † der ehrbar Sigmund Theoph. Staden, vornehmer Organist der Pfarrkirch St. Laurentii in der Neuengasse am Spittal-Kirchhoff.“

Adam Krieger

(von Rob. Eitner).

Das zweite Zehen. Aria 10.

(Ohne Taktstriche.)

1. Cant. 

1. Der ed - le Wein ist doch der be - ste Schiefer - de - cker, sein

2. Cant. 

Der ed - le Wein ist doch der be - ste Schiefer - de - cker, sein

(Ausge-
setzter
Bass.) 

B. c. 

göld-ner Schein macht al - le Menschen et - was ke - cker; ich

göld-ner Schein macht al - le Menschen et - was ke - cker; ich

wun-dre mich, dass Er so klettern kan und stei - gen und

wun-dre mich, dass Er so klettern kan und stei - gen und

macht, dass sich die gro - ssen Häupter für ihm nei - gen.

macht, dass sich die gro - ssen Häupter für ihm nei - gen.

Ritornello.

Violino 1. 2.

Viola 1. 2.

Violon.

B. c.

76

2. Der muntre Tranck, kann ohne Leiter weiter kommen, wann Er so blank
die Stirnburg hat eingenommen, als mancher, der mit Hülfe sich hinan will
bringen, und ohngefahr die Helfte noch weiß zu erzwingen.

3. Drum bleibt darbey, Er hegt ein recht vergöttert Leben, weil Er so

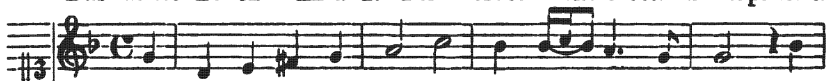
frey kann in der leeren Luft hinschweben, und wenn wir ihn in unsre höhlen Halser lassen mit Pracht einziehn, empfinden wir es gleicher malsen.

4. Denn manches Haus, so schwer es sonst auf Seulen stehet, fährt mit hinaus; er mercket, dass es leichter gehet, sobald der Wein durch seine Pfort ist eingezogen, so stimmt es ein und meint, es sey schon hoch geflogen.

5. Wann dñs geschicht, so könnte doch kein Haus bestehen, wenn Morpheus nicht der Bau-Kunst an die Hand zu gehen für andern wär erfahren und so weit gekommen, dass ihm die Ehr von Sterblichen noch nie genommen.

6. Denn, wann der Wein aufleget gar zu schwere Dächer, so muss es seyn, dass sich beschweren die Gemächer, und macht Verdross. Er mag zwar Schiefer-Decker bleiben, doch Morpheus muss den Bau erhalten und fort treiben.

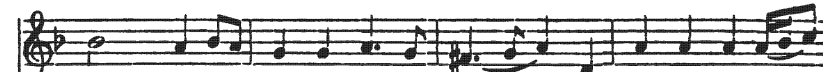
Das dritte Zehen. Aria 1. Ihr bleibt nicht Bestand verpflichtet.



1. Mein Lieb ist weiß wie Schnee, schön wie das Fir - ma - ment: wie



a - ber in der Höh als - bald sich das ver - wend in - dem es sei - ne



Krey - se so rund vmb lauffen muss . . nach ei - ner sol - chen



Wei-se bringt auch mein Lieb Verdruss, . . bringt auch mein Lieb Verdruss.

2. Weiß wie der Schnee ist Sie, wie aber der vergeht und nach gefallner Müh auch nirgend nicht besteht: so ist sie von Gemüthe, das außerwehlte Kind. Ach! dass man ihre Blüthe doch nicht vollkommen sind.

3. Wie sich der Himmel schmückt mit Farben vmb und an, so steht sie sonst entzückt von Schönheit angethan. Das schöne Himmelsblau führt ihrer Augen Schein, wann ich dieselben schaue, so bin ich nicht mehr mein.

(Folgen noch 3 Strophen.) Kein Ritornell.

Das sechste Zehen. Aria Nr. 4.

1. Küssen kan uns recht ver-binden, küssen rüh-ret Mund und

Brust, küssen, küssen ma-chet Lust, küssen kan uns ü - ber-



2. Solches merkt ich neulich eben, da ich mit Betrug und List eine schöne Nymphe küsst, ey! wie stärket sich mein Leben, als ich sie so wohl berückt und an meinen Mund gedrückt.

3. Sie that zornig und ich lachte, weil mein ungewaschen Maul sich erwiese gar nicht faul, sondern so behende machte, dass ihr zuckersüßer Mund gleich auf meinen Lippen stand.

(Folgen noch 7 Strophen und ein Ritornell.)

Mittheilungen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1897. Herausgegeben von Dr. Fr. Xav. Haberl zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. 22. Jahrg. des Oecilienkalenders. Regensburg, Fr. Pustet. gr. 8^o. 72 S. Musik, 141 S. Text, 8 Seit. Register zu den ersten 10 Jahrg. Preis 1,50 M. Der vorliegende Jahrgang ist besonders reich an historischen Aufsätzen. *Thoma Ludovico de Victoria's* Officium hebdomadae sanctae zu 4 Stim. als Fortsetzung aus 1896 eröffnet den Reigen, dem folgt von Dr. Hugo Riemann eine ausführliche Beschreibung des schon S. 138 der Monatsk. 1896 erwähnten Leipziger Chorbuches aus dem 15. Jh. (Man verbessere dort die beiden Autornamen C. Kupsch in *C. Rupsch* und Ranlequin de Mol in *Ranlequin de Mol*). Es hat sich herausgestellt, dass das Berliner Chorbuch des 15. Jhs. (Z 21, beschrieben in M. f. M. 21, 93) ein Schwestercodex ist, 2 Seiten Facsimile aus beiden Codices und die Feststellung der Übereinstimmung von 18 Tonsätzen geben hinreichende Beweise; es hat sogar den Anschein dass einige Tonsätze von derselben Hand geschrieben sind. Der Berliner Codex hat einst in Halberstadt gelegen und kam von da aus in des Antiquar Butsch' Hände, von wo aus ihn die Kgl. Bibl. erwarb, der Leipziger Codex dagegen wurde im Jahre 1504 in Leipzig gebunden und gehörte dem Magister Nikolaus Apel; seine früheren Schicksale sind unbekannt, doch glaubt Dr. Riemann auf mehrfache Beweise gestützt seine Niederschrift in die Gegend von Fulda und Henneberg

verlegen zu dürfen. Er enthält 186 Tonsätze in gegenüberstehenden Stimmen notiert; davon tragen 34 Nrn. Autornamen, die übrigen sind anonym. Einige Male tritt der Berliner Codex aushelfend ein, sowie der Leipziger Codex dem Berliner aushilft. Das Studium beider ist von höchstem Interesse. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, dass sich im Jahrg. 16 der Monatsh. als Beilage zu Nr. 1 auf S. 8 zahlreiche Facsimile aus dem Berliner Codex befinden. Dort ist auch Zeile 6 von unten der von Dr. Riemann mir vorgeworfene als falsch gelesene Name *W. F.* zu finden, der nach dem Leipziger Codex allerdings *A. F.* heißen soll, das scheinbare *W* also nur Verzierung sein soll, während das eigentliche *A* sehr unklar zur Geltung kommt. Dr. *Haberl* giebt darauf ein Verzeichnis der Autoren nebst den Anfängen der Texte von den 6 Chorbüchern, die er einst in Trient entdeckte und bedauert, dass die Codices scheinbar in Wien verschwunden sind. Schon im Jahre 1893 theilte man mir aus Wien mit, dass von denselben eine Ausgabe vorbereitet wird und zum behufe dessen Herr Prof. *Osw. Koller* vom Ministerium nach Italien gesandt ist, um die dort auf den Bibliotheken noch vorhandenen alten Chorbücher mit mehrstimmigen Gesängen des 15. Jhs. zum Vergleiche heranzuziehen. Die Trienter Codices befanden sich damals im Ministerium „unter Sperre“. Heute sind durch Herrn Prof. Oswald Koller ein großer Teil in Partitur gesetzt und harren der Veröffentlichung durch die Denkmäler österreichischer Tonkunst. — Herr *Ernst von Werra* giebt darauf Nachricht von Orgelkomponisten des 18. Jhs. und bringt wertvolle biographische und bibliographische Beiträge. Diesen folgt ein Artikel von Dr. *Haberl* über das traditionelle Musikprogramm der sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen des *Andrea Adami* da Bolsena, nebst Porträt und kurzer Biographie des letzteren. *Karl Walter* giebt darauf eine Geschichte der Singknaben-Institute aus dem 16. und 17. Jh. bis zu ihrer Aufhebung. — *Joseph Victor von Scheffel* über *Erhart Oeglin's* Liederbuch von 1512 nebst Bemerkungen über die neue Ausgabe in der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 9. — Über *Abraham Megerle*, Kapellmeister in Altötting, biographisch und bibliographisch, nebst Abdruck eines Tonsatzes von Dr. *Haberl*. Den Schluss bilden Recensionen, Alter und neuer Choral und Kirchenmusikalische Jahreschronik.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel 5, 3de Stuk. Amst. 1897. Fr. Muller & Co. 8°. Enthält „Het Wilhelmuslied uit een muzikaal oogpunt beschuwd“. Eine Untersuchung der Melodie von der frühesten bis zur Neuzeit. Bei der Einteilung in Takte ergibt sich auch hier wieder, dass bei den älteren Erzeugnissen der Wortaccent dem musikalischen Taktrhythmus vorherrschte. Man sehe S. 164 und weiter hin in was für Ungeheuerlichkeiten man gerät, wenn man die Melodie in den modernen Takt zwingen will: $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ wechseln Takt um Takt. — Der nächste Artikel betrifft eine Biographie *Cornelis Verdonck's* von Dr. *Max Seiffert* in deutscher Sprache nebst einem Verzeichnis seiner Compositionen mit einem Register der Textanfänge. Es ist eine fleißige und gewissenhafte Arbeit auf Dokumente gestützt. Eine Würdigung seiner Compositionen ist ausgeschlossen. Den Schluss bilden die Nekrologe über die jüngst verstorbenen *Joh. Conradus Boers* und *Joh. Gerhardus Rijk Acquoy*.

* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 4. Bd. Wien 1897. Artaria & Co. Enthält den 2. und 4. Akt der bereits im 3. Bande begonnenen Oper

Marc Antonio Cesti's „Il pomo d'oro“, vom 3. u. 5. Akt ist nur der Text mitgeteilt, die Musik fehlt. Nicht aus freiwilligem Entschlusse sind die beiden Akte fortgeblieben, sondern dem einzig bekannten handschriftlichen Exemplare der Hofbibl. in Wien fehlen dieselben. Bei weiteren Opernveröffentlichungen möchten wir aber doch vorschlagen diese endlosen und meist ganz musikalisch wertlosen Recitative mit einem Bassus continuus (Generalbass) begleitet auf das kürzeste Maß zu beschränken und den Text vollständig vor der Partitur wiederzugeben. Herr Dr. *Guido Adler* hat diesmal durchweg der Partitur einen ausgesetzten Generalbass gegeben und ein Revisionsbericht am Ende der Partitur giebt Nachricht über notwendige Verbesserungen. Prächtige Abbildungen von Dekorationen schmücken den Band. — Der 2. Teil des 4. Bandes enthält die erste Abteilung einer beabsichtigten Neuauflage von *Johann Jakob Froberger's* Instrumentalwerken (Orgel und Klavier); sie umfasst die Wiedergabe der in der Hofbibl. in Wien befindlichen Autographe und zwar 12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 8 Capriccios und 6 Ricercare für Orgel und (oder) Clavier. 2 Reproduktionen aus den Autographen zeigen uns die Handschrift Froberger's, doch der erste Zierbuchstabe ist so kunstreich gemacht, dass man kaum glauben kann, dass dies eine Arbeit des Komponisten gewesen sein kann, der doch Besseres zu thun hatte als Zierbuchstaben zu malen. Am Ende jedes Satzes versichert uns zwar der Komponist, dass es seine eigene Handschrift sei. Am Schluss der neuen Ausgabe giebt der Herausgeber Dr. *Guido Adler* einen Revisionsbericht: 1. über die Vorlagen, darunter sind alte Drucke und zahlreiche alte Kopien auf öffentlichen und privaten Bibliotheken zu finden. 2. Kritischer Commentar. Derselbe bezieht sich auf die redaktionelle Wiedergabe des Originals. Die technische Herstellung der beiden Bände ist in der bekannten prächtigen Manier geschehen und bilden einen Schmuck in der Typographie.

* In den Mitteilungen der Musikalienhandlung von *Breitkopf & Härtel*, Januar 1897, befindet sich auch die Anzeige einer neuen Ausgabe des von *Verorio* 1591 herausgegebenen Sammelwerkes: *Canzonette a 4 voci, composte da diversi eccell. musici, con l'intaulatura del Cimbalo et del liuto*. Der Titel der neuen Ausgabe lässt schwerlich den Originaltitel erraten, denn der Herausgeber *Alfred Wotquenne-Platteel* schreibt: *Chansons italiennes de la fin du 16 siècle pour quatre voix mixtes avec accompagnement de Clavecin et de Luth*. Das Sammelwerk enthält 20 Gesänge, die in die heute gebräuchlichen Schlüsselschlüssel umgesetzt sind. Preis 4 M. Noch findet man in den Mitteilungen S. 1635 eine Biographie *Hans Huber's* und das wohlgetroffene Porträt *Ediger Tinel's*.

* *Richard Bertling* in Dresd.-A., Viktoriastr. 6. Katalog Nr. 31 enthält neben allerlei literarischen Werken auch einige wertvolle Musikwerke, zum Teil aus der Borghese'schen Bibliothek. Wir machen auf Wm. Boyce, Joh. Crüger, Doles, Frezza dalle Grotte, H. Hartmann, Marenzio, Merulo, Scheidt, Schütz und Ugolini's *Motecta* 1616 aufmerksam, letzteres Werk ist in 4 Stb. komplett und fehlt nicht der Tenor, wie der Kat. angiebt.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Brieger Musikalien-Sammlung in der Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Breslau, Bog. 11.

MONATSSCHRIFT

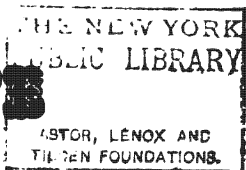
für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.



IXIX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 50 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Miscellanea.

Von Dr. Willibald Nagel.

Das urkundliche Material, welches die folgenden Zeilen enthalten, ist bei dem Versuche, eine Biographie von *Hans Joachim Quantz* zu schreiben, gesammelt worden. Ich habe den Plan aufgeben müssen, nachdem mich mehrere Archive, auf die ich Hoffnungen gesetzt hatte, im Stiche gelassen hatten. Dass wir eine Biographie Quantzen's haben müssten, ist bei der Bedeutung des Mannes, den man als Lehrmeister stets neben *C. Ph. Em. Bach*, *Leop. Mozart*, *Joh. Friedr. Agricola* nennen, als Tonsetzer nicht tiefer denn diese stellen wird, einleuchtend; ebenso, dass *Alb. Quantzen's* Biographie des Mannes als bloße Wiederholung der Angaben der Selbstbiographie mit Hinzufügung einer wenig erschöpfenden Erzählung der letzten Lebensjahre nicht genügend ist. Gerade die Zeit der Wander- und Lehrjahre des Meisters ist die interessanteste, denn auch er hat vieler Menschen Städte und ihr Treiben gesehen, und hat zuweilen scharf beobachtet.

Vielleicht ist ein Zweiter glücklicher als ich im Finden neuer Notizen; diesem und manchem anderen noch werden, so hoffe ich, diese wenigen Notizen nicht unlieb sein.

I. Die Familie *Quantz*. *Hans Joachim Quantz**) wurde, wie er in seiner Selbstbiographie bemerkt, am 30. Januar 1697 abends

*) So nennt ihn die Taufurkunde im O. Kirchenbuch. Der Name wird daselbst stets mit tz geschrieben.

zwischen 6 und 7 Uhr zu Oberscheden im Hannöverschen geboren. Nach der Sitte der Zeit wurde im Kirchenbuche nur die Zeit der Taufe angegeben; diese fand gewöhnlich schon am ersten Tage nach der Geburt statt; in unserem Falle am 6. Februar. *) Es ist nicht ausgeschlossen, dass Quantz selbst sich über seinen Geburtstag im ungewissen befand; was im andern Falle die ungewöhnliche Hinausschiebung der Taufe verursachte, lässt sich nicht sagen. Die Eltern waren evangelisch-lutherisch; der Vater, *Andreas*, betrieb in Oberscheden das Handwerk eines Hufschmiedes; seine Frau war eine geborene *Elisabeth Beurman*. **) Sie hatten sich am 3. Juli 1684 verheiratet. ***) Die Ehe war mit 6 Kindern†) gesegnet, von denen *Hans Joachim* der fünfte war. Es lässt sich kaum annehmen, dass die Vermögensumstände der Leute sehr günstige waren; Quantz selbst sagt zwar darüber nichts, wie denn überhaupt sein selbstgeschriebener und von Marpurg in den histor.-kritischen Beiträgen abgedruckter Lebensabriss sich über die Eltern in ziemlich auffallender Weise ausschweigt. Doch lässt sich aus der Thatsache, dass der junge Quantz seinen ältesten Bruder *Jost Matthies*, wenn derselbe auf den umliegenden Dörfern den Bauern bei Kirchweihen und anderen festlichen Gelegenheiten zum Tanze aufspielte, auf der deutschen Bassgeige begleitete, immerhin schliessen, dass der Vater in bescheidener, wenn auch wohl verhältnismässig sorgenfreier Lage lebte. Sein Handwerk mag ihn genährt, er mag auch wohl etwas Ackerland besessen haben; von der Musik verstand er auf jeden Fall nichts und hielt auch nichts davon; denn noch auf dem Totenbette erklärte er, Jochen solle sein eigenes Gewerbe, zu welchem er ihn schon vom 9. Jahre an gehalten, ergreifen. Auch von seinem älteren Bruder wurde der Knabe nicht in die ersten Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht: er strich seinen Bass, ohne eine Note zu kennen, was den Bauern, die nach seines Instrumentes Grundgewalt sich in Reigen drehten, wohl auch gleichgiltig gewesen sein wird.

*) Anno 1697. *Hans Joachim*, *Andres Quantz*'s Sohn, ist getauft den 6. February von H. Pastor *Paulus Klofs* von *Bühren*; Gevatter war *Jochim Oppermann*, itziger Baurmeister.

**) So im Kirchenbuche zu O., Quantz nennt sie *Anna Ilse Bürmannin*; der Name *Beurmann* ist noch jetzt in der Pfarrei vielfach vertreten.

***) Ebenda Anno 1684, *Andres*'s *Quantz* ist mit seiner J(ungfer) Braut *Elisabeth Beurman*, Seel. *Cordt Beurman*'s filia copuliret den 3. Juny.

†) *Jost Matthies* geb. 1686; *Andres Matthies* geb. 1. Mai 1689; *Anna Maria* geb. 23. Novbr. 1691; *Maria Elisabeth* geb. 27. Januar 1695; *Anna Catharina* geb. 21. März 1701.

Der sorgenden Hand der Mutter sollte der Knabe sich nicht lange erfreuen; am 19. Mai 1702 trugen sie Meister Andres' Lebensgefährtin zu Grabe. *)

Es kann nicht Wunder nehmen, dass der Vater sich möglichst rasch nach einer neuen Hüterin seiner Kinder umsah: schon am 8. Mai des folgenden Jahres führte er die Jungfer *Dorine Catharine Peterssen* aus Hameln zum Altar. **) Auch über die Stiefmutter weiß Jochen nichts zu sagen, ja er nennt nicht einmal ihren Namen: die Eindrücke der Kindheit verwischten sich bei ihm überaus schnell, was freilich nicht groß Wunder nehmen kann, da er, nachdem im Jahre 1707, am Tage vor Ostern, sein Vater gestorben war, ***) das Elternhaus sehr früh verließ.

Der Stiefmutter — ihr Vater, Christophen Peterssen hatte schon vor ihrer Verheiratung das Zeitliche gesegnet — war mit den beiden eigenen und den sechs Kindern aus ihres Mannes erster Ehe eine schwere Last aufgebürdet; ob noch andere Kinder das väterliche Haus verlassen, ist unbekannt aber wahrscheinlich, den elfjährigen Jochim zu erziehen erboten sich zwei seiner Onkel, von denen der eine Schneider, der andere, Justus Quantz, Hof- und Stadtmusikus zu Merseburg war; ebenso erbot sich der evangelische Prediger in Lautereck†) in der Pfalz, der Gatte von des verstorbenen Andreas Schwester,††) Vaterstelle an den Verwaisten zu übernehmen.

Quantz war fest entschlossen, Musiker zu werden: im August 1708 war er auf dem Wege nach Merseburg, woselbst er denn beim Stadtmusikus *Justus Quantz*, einem Verwandten, über den sich nichts

*) Ebda. Anno 1702. *Isabeth Beurman*, Meister *Andres* Quantzens Ehefrau wird begraben den 19. Majus, alt 41 Jahr 2 Mot., Text 1st Timotheum 2 vers 15.

**) Ebda. Mit ihr hatte er noch 2 Kinder: *Johann David*, geb. 15. Febr. 1704 und *Catharina Elisabeth*, getauft 26. Febr. 1705.

***) Ebda. Anno 1707. Meister *Andreas* Quantz ist begraben den 27. April, Text *Johan*. 14 vers 28, alt 49 Jahr. Ich verdanke die Mittheil. aus dem Kirchenbuche Herrn Pastor *Groscurth* zu Dankelshausen bei Oberscheden.

†) Jetzt Lauterecken in der Rh.-Pf. *Quantz* nennt den Namen nicht; es war wahrscheinlich *Johann Philipp Oberheim* Wiesbadensis, der von 1706 bis 1745 amtierte. Neben der luther. Pfarrei bestand ein luther. Diakonat, woselbst nach der series pastorum 1706 — 10 *Joh. Peter Liernur* angestellt war.

††) Vielleicht eine *Orthea Elisabeth Quantz*, welche 1695 als Gevatterin bei der *Maria Elisabeth Quantz*' Taufe fungierte. — Die Geburts-, Tauf- und Sterbeurkunden der Lauterecker Gemeinde wurden zur Zeit der franz. Herrschaft an die Mairies abgegeben; die Bürgermeisterämter besitzen nichts mehr von ihnen. Gef. Mitt. des Pfarramts Lauterecken.

hat ermitteln lassen, in die Lehre trat. Nach drei Monaten, als dieser gestorben war, wurde *Joh. Adr. Fleischhack*, sein (späterer) Schwiegersohn, Just. Quantzens Nachfolger. Bei diesem blieb Hans Jochen 7½ Jahre. Über ihn vgl. die Biographie. Der dort von Quantz als sein Klavierlehrer rühmend genannte Organist *Kiesewetter*, den er seinen Verwandten nennt, hieß *Johann Friedrich Kiesewetter* und war, wie mir Prof. *Martius*, Dompfarrer zu Merseburg, gütigst mitteilte, im Juni 1708 an der Domkirche zu Merseburg aufgeboten worden und später Organist an der Stadtkirche St. Maximi geworden. Von seinen Arbeiten ist nichts auf uns gekommen.

Über die Merseburger Stadtpfeiferbande, sowie die herzogl. Hofmusik habe ich nichts in Erfahrung bringen können. [Anfragen an das städtische (Rats-)Archiv zu Merseburg und das kgl. sächs. Archiv Dresden.]

II. *Georg Schalle*. Infolge der Hoftrauer (Juni 1714) am herzogl. Hofe hatte Quantz Zeit genug, sich die Welt etwas anzusehen; in Dresden erreichte er zunächst seinen Zweck, vorübergehend Beschäftigung zu finden, nicht; er reiste daher über *Bischofswerda* nach *Radeberg*, wo der Stadtmusikus *Knoll* einen Gesellen brauchte. Allein am 13. Juli äscherte ein schrecklicher Brand die Stadt zum größten Teile ein; in der inneren Stadt blieben nur das Pastorat, sowie einige Häuser in der Pirnaer- und Dresdener Straße verschont. Die Rats- und Kirchenarchive wurden vernichtet. (Vgl. Chronik von Radeberg von Dr. *H. von Martius*-Bautzen. 1828 bei C. F. A. Weller.) Dass der Brand auch literarisch von theologischer Seite ausgenutzt wurde, lässt sich schon bei der Lektüre der Autobiographie denken. Man vgl. hierüber die angeführte Chronik.

Auf den Rat des armen *Knoll* ging Quantz nun nach *Pirna*, wo er beim St.-Mus. *Schalle* für den Rest seiner freien Zeit Beschäftigung fand.

Über *Schalle* verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Oberlehrers und Stadtarchivars *O. Speck* in Pirna die folgenden Mitteilungen.

Georg Schalle wurde am 29. März 1670 geboren, wie sein außen an der Pirnaer Stadtkirche angebrachter Grabstein meldet; der Geburtsort ist nicht zu entziffern. 1706 hatte er sich mit *Anna Maria Wagnerin* verheiratet und erlangte am 12. Juni 1708 gegen Erlegung von 6 Gulden das Pirnaer Bürgerrecht. Vom März 1707, wo er dem in größter Armut gestorbenen *Christian Flade* nachfolgte, bis zu seinem Tode (21. Juni 1720) war er Pirnaer Stadtmusikus. Er bezog wöchentlich 2 Gulden festes Einkommen, sowie jährlich 2 Scheffel

Korn, 1 Schragen Kurz tannen Holz und $\frac{1}{2}$ Stein Lichte. Ferner war ihm der Neujahrsumgang gestattet. Er musste neben sich „1 Zinkenisten und 2 andere gute Gesellen“ halten. Schalle scheint in leidlichen ökonomischen Verhältnissen gelebt zu haben. Nach der Pfeifer-Ordnung versah der Stadtmusikant in Pirna zugleich den Türmerdienst, hatte also Tag und Nacht die Wache zu stellen, stündlich den Seiger fein ordentlich zu schlagen und mit der Trompete abmelden zu lassen, bei Feuersbrünsten das Alarmzeichen zu geben und drei Mal täglich (früh nach 4, zu Mittag nach 10 und auf den Abend nach 6 Uhr) mit seiner Musica zu blasen. „Mit seinem Verdienst war er auf die Hochzeiten in Stadt und Land, sowie auf die Quartale- und Meisteressen und andre Festlichkeiten der Zünfte angewiesen. Wenn er diesem Verdienste nachging, litt natürlich manchmal sein Dienst auf dem Turme. Da gab es häufig Klagen über ihn, und nicht selten wurde er in Strafe genommen.“ [Das Pirnaer Ratsarchiv bewahrt die Artikel über die Anstellung des Stadtmusikus von 1630—1845. Darin die Stadtpfeifer-Artikel von 1631, welche 1667 und 1720 etwas abgeändert wurden.]

Der Dresdener Stadtmusikus *Heine* hatte mit andern auch Quantz öfter zur Verstärkung seiner Leute nach der Hauptstadt kommen lassen und lebhaftes Interesse an ihm genommen. Nachdem Quantz die $1\frac{1}{2}$ Jahre, die noch in Merseburg abzdienen blieben, hinter sich hatte, bot ihm *Heine* eine Stelle in seinem Chor an, welche der junge Mann freudig annahm. Dass in seiner Erinnerung das Bild des in bescheidenen Grenzen wirkenden Mannes gegenüber der mächtigen Einwirkung, die er von der sächsischen Hofmusik empfing, stark verblassen musste, liegt auf der Hand.

III. *Gottfried Heyne*. Über *Heyne* bin ich durch das überaus liebenswürdige Entgegenkommen der Verwaltung des Dresdener Rats-Archives in der Lage, eine Reihe von sehr interessanten Aktenstücken mitteilen zu können. Am 2. August 1698 war der bisherige Stadtpfeifer, *Daniel Weber*, *Heyne's* Schwager gestorben; am folgenden Tag richtete Gottfr. *Heyne*, als Mus. Instr. zu Meissen bestellt, der damals in Dresden anwesend war, ein Gesuch an den Rat, ihm die Stelle zu übertragen ... „Wann Sie denn sein erledigtes Dienst mit nächst zu ersetzen bedacht seyn werden; und ich des Vertrauens, Sie werden, in Ansehung ich dieser Kunst geraume Zeit hero, sonder Ruhm, mit allem Fleisse, obgelegen und vordessen eine Zeit lang in der Kayserl. Capelle zu Wien,*) und Brünn in Mähren, in des Herzogs

*) In Köchel's Buch: Die K. Hofmusik-Kapelle in Wien (1869) ist *Heyne*

von Braunschweig in Wolfenbüttel Capelle, in Schlesien, in der Fürstl. Residenz Brück, mich gebrauchen lassen, auch bey meinen seligen Schwager selbst 7 Jahr gewesen, mir vor andern darzu gütthigst zu verhelfen; Alfs gelangt ... bin auch der Erbiethung, ein paar von denen hinterlassenen Weberischen unmündigen Kindern, zu deren besserer Aufferziehung zu mir zu nehmen ... (Akten des Rates A. XII. 14. Bl. 2.) Auf dieses Gesuch beschloss der Rat am 14. Sept. 1698, Heyne als Stadtpfeifer anzustellen. Die darüber ausgestellte Urkunde ist der Mittheilung wert:

„Wir Bürgermeister ... Demnach Unfs Gottfried Hayne, Stadtpfeiffer zu Meissen ... nach der nebst andern abgelegten Probe darzu am tüchtigsten erachtet worden; Alfs haben wir Unfs folgender Bestallung mit Ihm verglichen, Nehmlichen: Es soll gedachter Gottfried Hayne ... sich guter tüchtiger und wo möglich ... unbeweibter Gesellen und Jungen befeilsigen, und dadurch diese Residenz-Stadt und Kirchen allhier, mit allerhand zur Music gehörigen Instrumenten versehen, des Cantoris Anordnung, was die Kirchen Music betrifft, nachkommen, und sich bey denen Auffwartungen, sowohl bey dem Gottesdienst, als anderer Orthen, willig und bescheiden erweisen.“ Es folgen Anweisungen, die Dienstwohnung auf dem Kreuzturme in reinlichem Zustande zu halten, die Stunden, falls er nicht durch Hochzeiten etc. daran verhindert würde, ordentlich abzublasen, auf etwaige Feuerausbrüche zu achten und diese durch Glockenschlag u. s. w. zu melden u. a. m.

„Die Hochzeiten in und vor der Stadt, soll er nebenst seinen Gesellen, mit Fleis versehen, und das auffwarten, dass sich darüber Niemand zubeschwehren, und selbstn Ehre und Ruhm davon haben möge, verrichten; Wann auch mehr als eine, oder deren etliche zusammen kommen möchten, solche vor sich oder durch andere bestellen, inmafsen er nicht unbillig vor allen andern Musicanten, dem Herkommen nach, den Vorzug haben und behalten soll; Jedoch, weiln sich auch andere der Music zugethane alhier befinden, so soll er diejenigen, welche alhier in der Kirche mit auffwarten, wann Er Adjuvanten benöthiget, vor andern frembden darzu nehmen und sie dessen genüfsen lassen; Es sollen aber auch dieselben sich darbey also bezeigen, dass Er und die interessirende Hochzeit Leute darmit zufrieden seyn können;

Und weiln man bisshero wahrgenommen, dass die Bürger und nicht aufgeführt. Wahrscheinlich ist er also nur ganz vorübergehend dort gewesen; dass er gefunkert habe, ist nicht anzunehmen.

andere Einwohner bey Ihren Ehren Tagen andere Musicos lieber als die ordentlich bestellten, gebraucht, So hat Er sich so zu bezeigen, dass hierzu Niemand Ursach habe.

Er soll auch hinführo, wie vor diesem bräuchlich gewesen, an denen hohen Festen, frühe ehe das Läuten angehet, eine halbe Stunde auff dem untersten Gange musiciren, darzu Ihme aus der Schule die benöthigten Knaben gefolget werden sollen.

So oft der Herr Superintendenten in der Sophien Kirchen des Montags prediget, soll er, wie bräuchlich, in derselben, so wohl in der Frauen Kirche, mit seinen Instrumentis sich finden, auch zu Alt Drefsden in Sechs Wochen einmahl, wann Er hierinnen abkommen kann, sich hören lassen.

Wann die Herrschaft auff den Schlitten fähret, muß Er das abblasen auff dem Rath Hause verrichten, auch, wann die Bürgerschaft ganz oder zum Theil aufziehet, zwey Trommelschläger und zwey Pfeiffer ohne Entgeld verschaffen und vorstellen. Hingegen soll Ihme, von Zeit seines Anzugs zur Besoldung gereicht werden, wöchentlich anderthalben Gülden an Gelde, zwey und zwanzig Gülden Kleyder Geld, Sechs Gülden die Er sonst an Korn wegen der Lichte aus dem Ampte St. Materni bekommen, Vier Gülden, vom Weiser zu stellen, aus dem Brücken Ampte, ingleichen zwey Scheffel Korn aus dem Leubnizer Ampte.

Ferner haben Wir Ihme zu seinen belfern Aufskommen, aus angeführten beweglichen Ursachen, Wöchentlich noch zehen Groschen 6 Pfg. aus Unser Cammer, bis auff wiederrufen, so Uns frey stehen soll, zu reichen gewilliget; Und hat er hierüber das Neue Jahr, sowohl in der Vestung als zu Alt Drefsden, und vor dem Wilsdorffer Thore von den Innwohnern und Bürgerschaft, dem Herkommen nach, zusämben und einzufordern.

So hat Er auff den Hochzeiten das gewöhnliche Lohn, als von jeder Stimme, Ein Thaler, und was die Gäste aus guten Willen auflegen, zu gewarten, hierüber aber Keinem was abzufordern, viel weniger einem oder dem anderen, ohne sonderbahrer Verehrung einen Tanz zu versagen.“

Ein Sohn von Heyne's Amtsvorgänger, seines Schwagers, war gegen 13 Jahre sein Geselle gewesen. Nachdem Heyne schon 34 Jahre Dienste gethan und das Alter herannahen fühlte, bat er den Rat am 23. Sept. 1732, ihm einen Adjunkten in der Person seines „Vetter's“, *Daniel Gottfr. Weber* zu geben. Unter demselben Datum reichte dieser eine ähnlich gehaltene Bittschrift ein, worin er be-

sonders hervorhob, dass schon sein Vater der Stadt Dresden 28 Jahre gedient habe. Das Gesuch schließt: „... mich, mit besagten meines Vetter Heynens Genehmigung, demselben zu adjungiren, und nach dessen tödtl. Hintritt, mir die Stelle des hiesigen Stadt-Musici zu conferiren, da, umb mich hierzu zu habilitiren, in die 13. Jahre in der Frembde, und besonders zu Frankfurth, Berlin, Breslau, Budissin, und anderer Orthen, der Kunst nachgegangen, sowohl hiesigen Orths bey dem Königl. Cammer-Musico Richtern, einige Zeit Lectiones genommen, auch nunmehr bereits 13. Jahre bey mentionirten hiesigen Stadt-Musico in Condition gestanden;

Als ergetet an Ew. Hoch- und Wohl-Edl auch Hoch- und Wohlw. mein unterthänig-gehorsames Bitten Selbte wollen hochgeneigt belieben, mich, meinem Vetter, dem hiesigen Stadt-Musico Heynen, nicht nur zu adjungiren, sondern mir auch nach dessen dereinst erfolgenden Ableben, dessen Dienst, nebst allen Emolumentis, wie solches derselbe, und dessen Vorfahren besessen, gütigst zu conferiren ...“ Am 4. Okt. 1732 legte *Weber* in Gegenwart des Organisten *Pezold* u. a. eine Probe seines Könnens ab; wir erstaunen, wenn wir hören, welche Instrumente die Stadtmusiker zu spielen verstehen mussten — begreifen aber auch Quantzen's und anderer Klagen über die mangelhafte Ausführung guter Musik durch diese Leute. Es liegt über die Probe folgendes Protokoll vor:

(Akten A. XII. 49.)

Dresden, am 4. October 1732.

Referirt der H. Bgmstr. Vogler in Sen. consessu, dafs gestern nach mittags Daniel Gottfried Weber in dem grossen Schul auditorio seine Probe auf der violino, Hautbois, Fleute traversière, Fleute a vec (!), violoncello, Posaune und Zinken, gemacht, die ihme vorgelegten Stücken auf obigen Instrumenten theils alleine, ohne Zustimmung des Clavicimbels, theils aber mit demselben, wohl, fertig und hurtig gespielt, und also sey er wohl bestanden.“ ...

Das nächste Dokument soll ganz mitgeteilt werden, da es für die sozialen Verhältnisse der Musiker vom höchsten Interesse ist. Es findet sich in den Akten A. XII. 50.

pr. d. 13. Aug. 1733.

Hoch- und Wohl Edle, Veste, Hoch- und
Wohlgelahrte, wie auch Hoch-
und Wohlweise,
Hochgeehrteste Herren!

Ewr. Hoch und Wohl Edle Hoch und Wohlw. ruhet sonder Zweifel in Hochgeneigten Andenken, welsgestalt ich mich zum

öffnen beschwehren müssen, daß man auf denen Hochzeiten andere Banden zum Aufwartten und Music zumachen nimmet, und mich, dem es mit denen Meinigen ordentlich gehöret, übergehe.

Nun habe ich bis anhero die wahre Ursache niemahls so eigentlich erfahren können, muß aber nunmehr mit Erstaunen erfahren, daß einige derer Hochzeit-Bitter: daran die größte Schuld, indem sie ihres Genußhalber nicht nur andere Banden darzu vorschlagen, sondern auch mich und die Meinigen noch darzu aufs härteste verunglimpfen; Wie denn der Hochzeit-Bitter Rühle nur dieser Tage in Gegenwarth unterschiedener Personen gesprochen:

Heyne hat gleich das Vogelschießen und da schickt er uns gewiß nur einen von seinen Leuthen und ein Paar Bier-Fiedler!

Nachdem nun dadurch von solchen Hochzeit-Bittern mir die Hochzeit, so doch Pars Salarii sind, nicht nur entzogen werden, sondern auch unterschiedliche von denenselben wider das Herkommen und bisherige gute Gewohnheit auf denen Hochzeiten Unordnung anfangen, dem ersten Hochzeittag bunte Reyhen machen, welches nicht alleine denen Hochzeit Gästen sehr verdrüsslich, sondern auch mir und denen Meinigen höchst prejudicirlich, immassen das Auflegen bey dem Frauenzimmer auff solche Arth allemahl vorbeysgeheth; Hiernächst tanzen auch einige von denen Hochzeit-Bittern gemeinlich selber mit unter die Gäste hinein, und verlangen Vor-Reigen, welches ihnen aber, weil die Gäste das Nachsehen haben müssen, nicht wohl zu verstatten, es müßte denn ein solcher Hochzeit-Bitter ein Freund vom Bräutigam oder der Braut, seyn, da es ihm denn nicht versaget wird. Ja es unterstehen sich einige auch so gar Zeit wehrenden Essens Schämzer-Lieder abzusingen und pretendiren von mir und meinen Leuthen ihnen mit denen Instrumenten zu respondiren, andere Dinge e. g. wenn sie sich also verkleiden, als ob sie eine alte Frau in einem Trage-Korbe trüge, und dabey auflegen lassen — zu geschweigen.

Nachdem nun aber auch ein solches alles sowohl denen Hochzeit Gästen meistentheils höchst mißfällig als auch mir und denen Meinigen sehr nachtheilig; Als habe es Ew. Hoch- und Wohl Edl., Hoch- und Wohlw. hiermit gehorsamst hinterbringen wollen nicht zweifelnde Dieselben werden besonders Rühlen sein übles Bezeigen ernstlich verweisen, ihn zum Ersatz derer Unkosten anhalten und denen andern Hochzeit-Bittern insgesamt bey Straffe verbiethen, daß sie mir keine Hochzeit entwenden und abspänstig machen, auch sonst keine Un-

ordnung auf denen Hochzeiten anfangen sollen. Ich en Scharre dar-
 gegen allstets Ewr. Hoch- und Wohl Edl. en

Dresden,

Hoch- und Wohlw. nd

den 6. Aug. 1733.

gehorsamer

conc.: Johann Benja-
 min Münch.

Gottfried Heyne.

Bestalter Stadt-Musicus.

Der in seiner künstlerischen Ehre gekränkte und materiell ge-
 schädigte Mann sah seine Anzeige von Erfolg gekrönt: Durch Urtheil des
 Raths vom 22. August 1733 wurde Rühle wegen der Beleidigungen zur
 Abbitte vor Gericht, zur Tragung der Kosten und zu 4 alten Schock
 oder 8 Tagen Gefängnis verurtheilt, eine Strafe, welche jedoch auf
 Rühle's Bitten auf die Hälfte ermäßigt wurde.

Schon zu Ende des Jahres 32 oder Anfangs des folgenden war
Weber gestorben; am 17. Januar 35 bat Heyne, ihm seinen Gesellen
Johann Andreas Sander beizugeben, der bereits an die 6 Jahre bei
 ihm gewesen und sich während dieser Zeit „fromm und christ-
 lich aufgeführt“ habe. Bei der zur Wahl eines Adjunkten aus-
 geschriebenen Probe fiel jedoch die Stimmenmehrheit auf *Joh. Paul*
Weiß, „bisherigen Hautboisten bey der adlichen Compagnie des
 Cadets.“ Am 19. August 1738 meldete Weiß den Tod des alten
 Heyne, der am 7. desselben Monats erfolgt war, dem Rathe. In der
 Frauenkirche hatte man ihm die Leichenrede gehalten. Er hinterließ
 seine Wittve offenbar in schlechten Verhältnissen; das halbe Jahres-
 gehalt, welches sie „pretendire“, wollte ihr Weiß nicht auszahlen,
 doch wandte er sich an seine Vorgesetzten, ihn mit der Frau „in
 Richtigkeit zu setzen.“ Was aus der Angelegenheit wurde, weiß
 ich nicht.

Adam Krieger

(von Rob. Hitzner).

Das sechste Zehen. Aria 8. Der beste Wein kömmt von dem Rhein.

Rein-Wein, Rein-Wein muss es seyn, der hält den Magen rein, der

an-dre Trank ver-schleimet nur, dass man ge-brauchen muss der Cur,

die-ser a-ber stärkt das Hertz und er-wecket lau-ter Schertz

lu-stig in der Teutschen Welt, die der Reinsche Wein er-hält.

So! ihr Brü-der! singt und spielt die be-sten Lie-der auf den ed-len

Reinschen Wein, dass der Rein hö - ret wie wir fröh - lich seyn.

The first system consists of a vocal melody in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line is a simple melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand.

Hol-la! schenkt die Rö-mer ein. Hol-la! Hol-la! schenkt die Rö-mer ein.

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part includes some arpeggiated chords in the right hand. At the end of the system, there are measure numbers 56, 6, and 4 written below the bass staff.

Ritornello.

The Ritornello section is a more complex instrumental piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The piano part is more active, with many sixteenth and thirty-second notes. There are various ornaments and slurs throughout. At the bottom of the system, there are measure numbers 6, 5, 6, 6, 6, 57, 6, 6, and 5.



2. Necker-Wein ist auch wohl gut doch macht er schlechten Mut; er ist zu schwach und nicht sehr toll und macht nur die Kaldauen voll. Dieser aber stürmt die Stirn und belärgert das Gehirn in erwünschter Fröhlichkeit wenn man ihn recht thut bescheid.

3. Franken-Wein geht auch noch mit auf manchen Ritt und Tritt, zumalen wenn er pflegt zu seyn und kömmt von Würzburg an der Stein. Aber Mosler gilt doch mehr, Bacheracher hat mehr Ehr und Rinckauer machet gut wie Hochheimer Muth und Bluth.

4. Andre Weine, wie sie seyn, die schmecken nicht so fein, sie schmecken zwar, doch aber nicht so lange wie bei dem geschicht. Dieser bleibt im besten Tausch, ob er schon macht einen Rausch, trinkt man doch den andern Tag wiederumb so viel man mag.

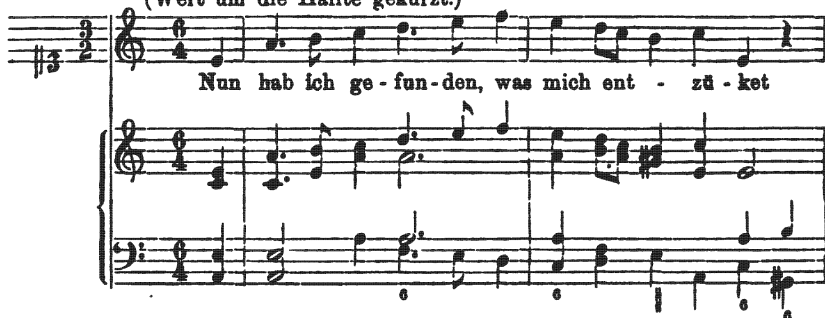
5. Seht auch Teutschland wie es liegt und sich so wohl gefügt, dass bei uns so viel Eichen sein zu Ehren unsern Reinschen Wein. Difs Gefäß ist ihm bestellt, wo er sich am besten hält, dass er so alt werden kann als ein ehrlich Teutscher Mann.

6. Also bleibt es nun darbei, dass über ihn nichts sei; du lieber Rein-Wein bleibest wohl, für dir ist meine Gurgel hohl; solche wird alsdann gestillt, wann du sie wohl angefüllt. Erstlich Wein, hernach kein Bier, dieses Sprichwort lieben wir.

Nach jeder Strophe folgt der Refrain: So, ihr Brüder! singt und spielt etc.

Das sechste Zehen. Aria 2.

(Wert um die Hälfte gekürzt.)



und recht er-qui-cket, o sü-ßes Hertz! ach kom und

stil-le den Lie-bes Schmerz! Hier knie ich für

dir mit fle-hen-den Seh-nen, lass dich ge-wah-ren mich zu be-

schö-nen und zu er-ge-tzen durch dei-ne Zier.

2. Nun bleibet gar eben mein Thun und Leben dir gantz ergeben, o schönes Kind! ach dämpfe was du so sehr entzündt, benimm mir die Pein! ich fühle von Herzen flammende Schmerzen, brennende Kerzen, welche noch glimmen von deinem Schein.

3. Nun, weil ich gefunden was mich entzücket und recht erquicket, ach süßes Herz! so komm und stille den Liebes Schmerz! Hier knie ich für dir mit flehenden Sehnen, lass dich gewöhnen mich zu beschömen und zu ergetzen durch deine Zier.

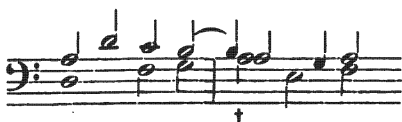
(Folgt nach jeder Strophe ein Ritornell.)

Mitteilungen.

* Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von *Friedrich Niederheitmann*. 3. vermehrte Aufl. Leipzig 1897, Carl Merseburger. 8°, VIII u. 104 S. Der Verfasser ist seit ca. 1884 tot und wurde die 2. Aufl. nur ein Abdruck der ersten, während die vorliegende durch Dr. *Emil Vogel* in betreff des historisch-biographischen Teils eine völlige Umarbeitung erfahren hat, besonders was den Anteil *Kaspar Tieffenbruckers* betrifft. Ungewiss ist immer noch, wer aus den Violon die Violine zuerst gemacht hat, und da die eingeklebten Firmen größtenteils durch spätere Instrumentenmacher gefälscht sind, wird es sich wohl nie mehr feststellen lassen. Die neue Auflage zeichnet sich noch dadurch aus, dass eine Anzahl alte Firmenzettel in autographischer Manier hergestellt sind. Im übrigen stimmt die Auflage mit der ersten überein.

* *Beethoven's Missa solennis*. Eine Studie von *Wilhelm Weber*. Augsburg 1897 J. A. Schlosser (F. Schott). 8°. 184 S. u. 7 Tafeln mit Beispielen. Obiger Verfasser führte die Messe in Augsburg am 22. März mit dem Oratorien-Verein auf, dessen Dirigent er ist und verfasste zum Behufe besseren Verständnisses obige Studie. Der Herr Verfasser nimmt es mit seiner Aufgabe sehr ernst und macht den Leser zuerst bekannt mit dem Charakter des Komponisten, seinen eigenen Bekenntnissen aus Briefen und Tagebüchern und schafft durch den Wechsel von Erklärungen und eigenen Aussprüchen ein lebensvolles Bild. Bekanntlich beabsichtigte Beethoven die Messe zur Intronisation als Erzbischof von Olmütz (1820) seines Gönners und Schülers Erzherzog Rudolf von Österreich zu schreiben. Der Verfasser widmet diesem fast freundschaftlichen Verhältnisse ein eigenes Kapitel. Die Messe wurde erst 1823 fertig und ging weit über die Grenzen eines Hochamtes hinaus. In weiteren Abschnitten wird Beethoven's Seelenstimmung und sein Glaubensbekenntnis behandelt, dem schließt sich ein Kapitel über das Hochamt selbst an, Beethoven's Stellung zu demselben und so fort, denen sich dann Seite 81 die Erklärung der Messe mit Angabe der Themen anschließt. Sehr belebend wirken die vielfach eingestreuten Verse aus Gedichten, welche den Eindruck, den der Verfasser erzielen will, in poetischer Form zusammenfassen. Die Gesamtdarstellung ist von hoher Begeisterung getragen und hinterlässt einen erhebenden Eindruck. Der Verfasser kommt auch mehrfach auf die Taubheit B.'s zu sprechen, so z. B. S. 86, wo er das 2. Kyrie bespricht. Hier bringt nämlich B. Vorhalt und Auflösungston

zu gleicher Zeit, wenn auch der erstere gebunden ist. Herr Weber schiebt die Anwendung dieser Dissonanz B.'s Taubheit zu. Mir liegen gerade deutsche Gesänge von Scandello aus dem 16. Jh. vor. Scandello konnte bekanntlich sehr gut hören und als Kapellmeister der sächsischen Hofkapelle hatte er reichlich Gelegenheit seine Kompositionen zur Aufführung zu bringen und doch schreibt er dieselben Dissonanzen wie B.; Scandello, Neue geistl. deutsche Lieder mit 5 und 6 Stimmen, Dresden 1575, Nr. 2, Takt 2, Alt und Bass:



und dazu singt der Discant c, so dass a h e zu gleicher Zeit erklingen und doch, wenn der Dirigent das H des cresc. nimmt, wird der Hörer bei dem schnellen Vorübergange kaum die Dissonanz emp-

finden. Scandello bringt dieselbe Stelle und ähnliche noch mehrfach. Ich erwähne sie nur, um zu beweisen, dass damit B.'s Taubheit gar nichts zu thun hat, denn sein inneres Ohr war feiner ausgebildet als bei je einem Musiker. Nur Unachtsamkeit und Nachlässigkeit kann hier schuld sein.

* *Jahrbuch* der Musikbibliothek *Peters* für 1896. Dritter Jahrgang. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig 1897, C. F. Peters. gr. 8°. 102 S. mit Händel's Porträt. Preis 3 M. Der Inhalt besteht aus einem beschreibenden Verzeichnisse Bach- und Händel'scher Porträts, denen 9 Kritiken über meist musikhistorische neue Werke folgen. *Hermann Kretzschmar* berichtet darauf über Konzerte im großen Stile, *Max Friedländer* über Mozart's Wiegenlied, welches sich endlich durch Auffindung eines Originaldruckes und einer alten Handschrift als ein Lied von *Flies* (Bernhard, Gerber unter Fliese) ergeben hat. Weniger glücklich ist derselbe Verfasser mit der Zusammenstellung zweier melodischer Phrasen, die eine von Gluck, die andere von Mozart, die beweisen sollen, dass Mozart von Gluck beeinflusst wurde. Der Eindruck und der Rhythmus ist bei beiden Phrasen so verschieden, dass ein anderer kaum darauf verfallen könnte. Dr. Vogel spricht darauf von der einstigen Borgheseschen Bibliothek, die in alle Winde zerstreut ist und führt darauf 3 Bibliotheken in London, Paris und Rom an, die eine Anzahl Werke erworben haben. Den Schluss bildet wieder ein Verzeichnis der 1896 erschienenen Litteratur über Musik mit Einschluss des Auslandes. Herr Dr. Vogel würde der Nachwelt einen großen Dienst erweisen, wenn er Nekrologe über verstorbene Musiker, gestützt auf sichere Quellen, alljährlich dem Jahrbuche einfügen wollte.

* Dr. *Emil Bohn's* musikhistorische Konzerte in Breslau fanden das 67. und 68. im Februar und März statt, nur Vokalkompositionen *Frans Schuberts* geweiht.

* Musikdirektor *Vollhardt* in Zwickau gab vergangenen Winter mit dem Kirchenchore an St. Marien nebst Unterstützung von Solokräften und der Stadtkapelle 5 Aufführungen in der Marienkirche, deren Programme zur Hälfte stets aus alten Tonsätzen bestehen, während die andere Hälfte neueren Komponisten gewidmet ist. Das 3. Konzert brachte das Oratorium: *Die Geburt Christi* von *Herzogenberg*, op. 90.

* Die Beilage kann erst mit der nächsten Nummer geliefert werden. Sie enthält den Schluss des Kataloges.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIX. Jahrg.

1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 50 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Totenliste des Jahres 1896,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Bühnen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.

Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.

K. u. Musz. = Deutsche Kunst- u. Musikztg. Wien, Robitschek.

Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.

Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Hengel.

M. Tim. = Musical Times. London, Novello.

Mus. sac. = Musica sacra Monatsschrift für kath. Kirchenmusik Regensburg,
Haberl.

N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.

Ricordi = Gazzetta music. di Milano, Ricordi.

Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.

Ludw. = Neue Berliner Musikztg. Ludwig.

Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Fritzsche.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Abbadia, Luigia, Primadonna, Mezzosopran, Donizetti schrieb für sie die
Maria Padilla, st. im Jan. in Rom; geb. 1821 in Genua. Ménestrel
48. Lessm. 128. Ricordi 80.

Abbey, Henri E., Impressario, Gründer der Firma Abbey, Schoffel and Grau,
st. 17. Okt. in New-York. M. Tim. 344. Sig. 841.

d'Alfio, Ricardo Arabella, Komponist in Neapel, st. das. im April.
Lessm. 245.

Alwens, Charles, Pianist und Lehrer, st. 5. März in Chaumont, geb. 1824
in Baiern. M. Tim. 268.

Ambrogio, Giovanni, Balletmeister in Frankfurt a. M., vorher in Darmstadt
und Dresden, st. 20. April in New-York. M. Tim. 411. Sig. 403.

Amon, Anton, populärer Wiener Volksänger, st. in Wien 25. August.
Lessm. 493.

- Andrews, Joseph King**, Orgelbauer der Firma Forster and Andrews in Hull, st. das. 5. Okt. M. Tim. 833.
- Anton, Philipp Gottlieb**, Komponist in St. Louis, seit 1847 dort ansässig, st. im Sept.; geb. 1831 in Darmstadt. Sig. 856.
- Arlberg, Fritz**, einer der bedeutendsten Opernsänger und Gesanglehrer Skandinaviens, Komponist und Übersetzer von Operntexten in die Sprache seines Landes, st. 21. Febr. in Christiania, geb. 1830 in Dalekarlien. Lessm. 128. Wbl. 147.
- Armbrust, Karl Friedrich**, Organist an der St. Petrikirche zu Hamburg und Musik-Referent des Hamburger Fremdenblattes, st. auf einer Reise in Hannover am 7. Juli; geb. 30. März zu Hamburg. Nekr. u. Todes-Anzeige im Hamburger Fremdenblatt vom 14. Juli.
- Arroyo, João Emílio**, Soloflötist und Prof. am Königl. Konservatorium zu Lissabon, st. das. 4. Dez., 64 Jahr alt. M. Tim. 1897, 124.
- Aurbach, Adelph**, ehemaliger Heldentenor, st. im Jan. in Frankfurt a. M., geb. 1826 in Karlsruhe. Wbl. 91. Lessm. 84.
- Avenarius, Richard**, Neffe Rich. Wagner's, Prof. an der Universität Zürich, st. das. im Sept. M. Tim. 687.
- Aznar, Juan Bautista Plasencia**, Kirchenkomponist und Organist in Valencia, st. in Tortosa 18. Sept. Wbl. 579. M. Tim. 762.
- Bagge, Selmar**, Komponist, Musikschriftsteller und seit 1868 Direktor der Musikschule zu Basel, st. das. 16. zum 17. Juli; geb. 30. Juni 1823 zu Koburg. Nekr. Schweizerische Musikzeitung 140.
- Baker, Alfred Stubbs**, Organist an der St. James-Kirche in New-York, st. das. 13. Okt., 28 Jahr alt. M. Tim. 762. Wbl. 639.
- Ballard-Dittmarsch, Frau Lina**, Pianistin in Dresden, st. das. 6. März. Dresdn. Journal.
- Barbot, Joseph-Théodore-Désiré**, ehemaliger Operntenor, Prof. am Konservatorium zu Paris, st. das. 24. Dez., geb. 12. April 1824 zu Toulouse. Ménestrel 1897, 7. Guide 1897, 18.
- Barilli, Nicola**, ehemaliger Opernsänger, Halbbruder der Frau Patti, st. 70 Jahr alt im Nov. zu New-York. Ménestrel 399. Wbl. 687.
- Barnby, Joseph**, Organist, Komponist und Direktor der Guildhall School of Music zu London, st. das. 28. Jan.; geb. 12. Aug. 1838 zu York. Nekr. M. Tim. 81. Lessm. 84.
- Battaille, Louis-Nicolas**, Gesangskomponist in Paris, st. das. 29. Nov., 56 Jahr alt. M. Tim. 1897, 50.
- Beer, Julius**, Hornvirtuos, Prof. am Konservatorium zu Prag, st. das. 29. Aug., 59 Jahr alt. Wbl. 483.
- Bergmann, Anton**, Königl. Musikdirektor am kath. Seminar zu Bantzen, Komponist von Kirchensachen, st. das. 9. Juni; geb. 15. Dez. 1833 zu Grunau bei Ostritz in Sachsen. Mus. sac. 156.
- Berli, Aloys**, (eigentlich Scheichl), Sänger und Textdichter in Wien, st. das. 17. Febr.; geb. ebenda 1826. Sig. 295. Lessm. 128.
- Bernasconi, Alessandro**, Pianist, früher in Montevideo, st. in Bergamo 1. Sept.; geb. um 1855. Lessm. 576. Nekrolog im Ricordi 628.

- Bertucat, Elisa**, Gesanglehrerin in Paris, st. das. Ende des Jahres. Lessm. 1897, 28.
- Bejemann, Gilbert R.**, Konzertmeister und Gesangskomponist in London, verunglückte auf dem Wetterhorn in der Schweiz 9. Sept., 31 Jahr alt. M. Tim. 685.
- Biau, Alfred**, Librettist und Musikkritiker in Paris, st. 23. Febr. in Brüssel. M. Tim. 268.
- Blumenstengel, Albrecht**, ehemaliger Konzertmeister am Hoftheater in Braunschweig, st. das. 7. Juni; geb. zu Helmstedt. Sig. 652. Bühnen. 230.
- Blume-Santer, Bianca**, frühere Primadonna der Berliner Hofoper, st. im Okt. zu Buenos-Ayres. Ménestrel 383. Wbl. 687.
- Beers, Joseph Carel**, Prof. an der kath. Musikschule zu Nymwegen, Komponist und Musikschriftsteller, u. A. einer Bibliographie der Werke der alten und modernen niederländischen Musiker, st. zu Delft 1. Nov.; geb. zu Nymwegen 1812. Guide 738. Wbl. 639. Todesanzeige.
- Beorn, Eduard Jean Joseph van den**, Harmonium-Virtuose, Musikkritiker der Lütticher „Mense“, Komponist und Dichter, st. 16. Aug. zu Lüttich; geb. 1828 zu Gronsveld. Guide 578. Lessm. 479.
- Berdier, Jules**, Komponist und Musikverleger in Paris, st. das. 29. Jan., 49 Jahr alt. Ménestrel 40.
- Berreni, Pater Alessandro**, Kirchenkomponist und Musikdirektor an der Kathedrale S. Francesco in Assisi, st. das. 5. März, 77 Jahr alt. Ménestrel 104. Lessm. 220.
- Besmans, Henri**, hervorragender Violoncellist in Amsterdam, st. das. 40 Jahr alt den 19. Aug. Lessm. 520.
- Besol, Pietro**, Organist an der Hauptkirche zu Morbegno (Veltlin), Vater des Direktors am Liceo Marcello in Venedig, st. in erstgenannter Stadt 30. Dez. M. Tim. 1897, 124.
- Boucheiron, Maxime**, Verfasser zahlreicher Opern-Libretti, st. im Nov. in Paris. Guide 758.
- Boumann, Franz**, Organist an der St. Katharinenkirche zu Herzogenbusch in Holland, st. das. 10. Dez., 30 Jahr alt. M. Tim. 1897, 49. Wbl. 1897, 55.
- Brauns, Karl**, langjähriger Leiter eines Chorgesangsvereins in Berlin, st. das. 1. April; geb. 1826 in Potsdam. Lessm. 220.
- Bret, Dr. August**, Violoncellist, Mitglied des Comité des Konservatoriums und der Symphonie-Konzerte in Genf, st. das. im Aug., 74 Jahr alt. Lessm. 552.
- Bruckner, Anton**, Hoforganist und bedeutender Komponist in Wien, st. das. 11. Okt.; geb. 4. Sept. 1824 zu Ansfelden, Oberösterreich. Neue fr. Presse v. 13. Okt.
- Burchard, Karl**, durch seine vierhändigen Klavier-Arrangements bekannter Musiklehrer in Dresden, st. das. 12. Febr.; geb. 1820 das. Lessm. 128. Wbl. 132.
- Busabep, Jules-Auguste-Guillaume**, belgischer Komponist, st. 10. Febr. in Brügge, geb. 10. Sept. 1810 zu Paris. Guide 138. Lessm. 128.

- Cagnoni, Antonio**, Opernkomponist, Kapellmeister an der Kathedrale zu Novara, st. 30. April in Bergamo; geb. 8. Febr. 1828 in Godiasco. Nekr. Ménestrel 152.
- Campanini, Itale**, Operntenor auf italienischen und amerikanischen Bühnen, st. in Vigatto bei Parma 13./14. Okt.; geb. das. 1845. Ménestrel 383. Wbl. 687. Nekr. Ricordi 792.
- Casella, Carlo**, Violoncell-Virtuos, Komponist und Prof. am Liceo musicale zu Turin, st. das. 3. Sept., 62 Jahr alt. M. Tim. 687. Ricordi 612.
- Cavana, Alessandro**, während 40 Jahr. Organist a. d. Kathedrale zu Brescia, st. 11. Juni zu Canneto sull' Oglio. M. Tim. 483. Nekrol. Ricordi 434.
- Cerfbeer, Anatole**, Musikkritiker und Herausgeber des Journals „le théâtre“ in Paris, st. das. 22. Aug., 72 Jahr alt. M. Tim. 687.
- Cervený, V. F.**, Chef und Gründer der Metall-Blasinstrumenten-Fabrik in Königgrätz, st. das. 19. Jan.; geb. 1819 zu Dubeč in Böhmen. Lessm. 84.
- Chalmet, Barthélemy**, Komponist und Organist in Brest, st. das. im Juni. Ménestrel 200.
- Charles, Auguste**, Flötenvirtuos und Prof. am Konservatorium in Brüssel, st. im Seebade Knocke im März. Lessm. 220. Wbl. 344.
- Claës, Paul**, siehe Coutagne.
- Conradi, Johan G.**, Verfasser einer Schrift über Musik und Musiker in Norwegen und Komponist in Christiania, st. das. 28. Nov., 76 Jahr alt. M. Tim. 1897, 50. Wbl. 594.
- Courjon, Eugène-Joseph**, Rajah von Chandernayor, Komponist, st. 15. Jan. in Paris, 53 Jahr alt. M. Tim. 195.
- Coutagne, Dr. Henry**, Musikforscher und Musikschriftsteller, unter dem Pseudonym Paul Claës auch Komponist, st. in Lyon im Febr. Ménestrel 63. Guide 138.
- Cras, Joseph**, Kuratur a. d. Kirche Notre Dame du Sablon, Autorität a. d. Geb. der kath. Kirchenmusik in Brüssel, st. das. 7. Nov. M. Tim. 833.
- Crouch, Frederick William Nicholls**, Komponist des amerikanischen Volksliedes: „Kathleen Mavourneen“, st. 19. Aug. in New-York; geb. 1808 in London. M. Tim. 611.
- Dachs, Joseph**, langjähr. Klavier-Professor am Konservat. in Wien, st. das. 6. Juni; geb. 30. Sept. 1825 zu Regensburg. Nekr. K. u. Musz. 158.
- Danhauser, Adolf Leopold**, Verfasser theoretischer Schriften und Gesang. Professor am Konservatorium zu Paris, st. das. 9. Juni; geb. 26. Febr. 1835 ebd. Ménestrel 190.
- David, Samuel**, Komponist von Opern, Operetten und Hymnen, st. in Paris 30. Okt.; geb. das. 12. Nov. 1838. Lessm. 583.
- Degenhardt, Heinrich**, während 30 Jahren Organist an der St. Katharinenkirche zu Hamburg, st. das. 9. Dez.; geb. ebenda 20. Okt. 1829. Wbl. 1897, 12.
- Delahaye, Léon**, Komponist, Klavier-Prof. und Chordirektor an der großen Oper zu Paris, st. zu Vésinet im Juni, 52 Jahr alt. Ménestrel 200.
- Demol, François**, Komponist, Kapellmeister und Organist in Brüssel, st. das. im Jan., 34 Jahr alt. Ménestrel 7.

- Dénéreaz, Charles-César**, langjähriger Gesanglehrer an der Kantonschule zu Lausanne, um das gesangliche Leben des Waadtlandes sehr verdient, st. 58 Jahr alt zu Bex am 12. Juni. M. Tim. 555. Lessm. 363.
- Deppe, A.-J.**, ausgezeichneter Tubaist des Monnaie-Orchesters in Brüssel, st. im Aug. das.; geb. 1825. Guide 558. Wbl. 460.
- Derhelmer, Cécile**, geb. Messie, seiner Zeit beachtenswerte Sängerin und Komponistin, starb in Paris im Juli. Guide 558. Wbl. 460.
- De Swert, Jean-Caspar-Isidore**, Violoncell-Prof. am Konservat. zu Brüssel, Bruder von Jules D., st. das. im Sept.; geb. 6. Jan. 1830. Guide 618.
- Deutsch, Willy**, Pianist in Budapest, st. das. im Anfang des Jahres, 67 Jahr alt. Lessm. 55.
- Diemer, Johannes**, einer der hervorragenden Mitglieder der Passions-Aufführungen in Oberammergau. Er sang von 1860—80 den Prolog als Nachfolger seines Vaters, st. das. 8. Mai; geb. 1830 ebenda. Nekr.: Münchener Neueste Nachrichten Nr. 236.
- Dotworth, Allen**, Orchesterdirigent in Californien, st. das. im Febr.; geb. 1822 in Sheffield. M. Tim. 267.
- Dorrell, William**, Klavierprofessor an der Royal Academy of Music in London, Gründer der Bach-Gesellschaft, st. das. 13. Dez.; geb. 5. Sept. 1810. M. Tim. 1897, 49.
- Dorus-Gras, Julie-Aimée-Joséphine**, eigentl. van Steenkiste, Säng. an franz. Opernbühnen, st. in Paris 14. Febr.; geb. 1807 zu Valenciennes. Ménestrel 56.
- Dorus, Vincent-Joseph**, eigentlich van Steenkiste, Bruder der Sängerin Dorus-Gras, Flötist und Professor am Konservatorium zu Paris, st. im Juni zu Etretat; geb. zu Valenciennes 1. März 1812. Ménestrel 190. Lessm. 352.
- Douen, Emmanuel-Orentin**, Geistlicher zu Paris, Verfasser des Werkes: Clément Marot et le Psautier huguenot, Paris 1878, st. das. im Aug.; geb. 2. Juni 1830 zu Templeux-le-Guérard (Somme). Ménestrel 264.
- Dufresne, Emma**, geb. Demay, Harmonie-Professorin am National-Konservatorium zu Paris, st. das. 14. Juni; geb. das. 29. Juli 1822. Ménestrel 200. Lessm. 363.
- Dulaurens, Charles**, Operntenor in Paris, st. das. Ende Mai, 68 Jahr alt. Ménestrel 184. Wbl. 344.
- Duprez, Louis-Gilbert**, ehemaliger Tenorist an der großen Oper zu Paris, st. das. 23. Sept. zu Passy b. Paris; geb. 6. Dez. 1806. Nekr. Ménestrel 307. Guide 617. Nekrol. Ricordi 675.
- Eckhard, Hermann**, Professor, Komponist und Musikdirektor, ging 1848 mit einem Dresd. Orchester auf Konzertreisen nach Amerika, st. 15. Nov. in Columbus (Ohio); geb. 1823 in Stolpen. Ludw. 412. Lessm. 728.
- Edenhofer, Aloys**, Königl. Seminarmusiklehrer in Straubing, st. das. 29. März; geb. 30. Jan. 1820 zu Deggendorf. Mus. sac. 119.
- Ehrenberg, Alexandra Leah**, Konzertsäng. und Lehr. an der Guildhall School of Music in London, st. das. 2. Sept., 34 Jahr alt. M. Tim. 686. Lessm. 576.
- Ehrenberg, Jenny**, siehe Mauthner.
- Eijken, Bernhard van der**, Pianist, st. 58 Jahr alt, 18. Okt. in Amsterdam. Wbl. 608.

- Ellers, Albert**, Großherzogl. Hessischer Kammersänger, auch Komponist von Opern und Kirchenmusik, st. 4. Sept. Darmstadt; geb. 21. Dez. 1830 zu Köthen. Nekr. in der Darmst. Ztg. vom 6. Sept. Lessm. 520.
- Escales, Juan**, Flötist und Komponist, st. 26. Aug. in Barcelona. Ménestrel 287. Lessm. 506.
- Eschmann, Henriette**, gesuchteste Klavierlehrerin Zürichs, st. das. 66 Jahr alt, 4. Juni. Lessm. 363.
- Fahrenbach, Ruppert**, Komponist und Dirigent des deutschen Vereins in St. Louis, st. das. 13. Jan.; geb. in Baden. M. Tim. 195.
- Faminzyna, Alexander Sergjewitsch**, Komponist und Musikschriftsteller, st. 24. Juni in Ligowo bei St. Petersburg; geb. 24. Okt. alten St. (5. Nov.) 1841 zu Kaluga in Rußland. Ménestrel 256. Wbl. 412.
- Fargueil, Anale**, ehemalige Opernsängerin in Paris, st. das. 8. April; geb. 21. März 1819 zu Toulouse. Ménestrel 119.
- Faulhaber, Paul**, Pianist und Komponist, st. 7. Juni in Rio Grande do Sul (Brasilien); geb. 1836 in Dresden. M. Tim. 555. Lessm. 413.
- Felchner, Gustav Adolph**, Universitäts-Musikdirektor in Gießen, st. das. 10. Mai; geb. 22. Jan. 1832 zu Kuhmenen bei Königsberg. Lessm. 285.
- Feld, Leo**, Kapellmeister von verschiedenen deutschen Theatern, zuletzt an Covent Garden in London, st. das. 23. Juli; geb. 10. Febr. zu Posen. Todesanzeige in der Breslauer Ztg., Nr. 520.
- Filippo, Gennaro de**, Opernsänger, st. auf der Überfahrt von Konstantinopel nach Sicilien im Sept. M. Tim. 762.
- Fischer-Achten, Karoline**, Herzogl. Braunsch. Hofopernsängerin, st. 13. Sept. in Friedensheim bei Graz; geb. 29. Jan. 1806 zu Wien. Bühnen. 335. Lessm. 576.
- Fissot, Henri-Alexis**, Komponist und Klavierprof. am Konservat. in Paris, st. das. 29. Jan.; geb. 24. Okt. 1843 zu Airaines (Somme). Ménestrel 40.
- Fleischhauer, Friedhold**, Hofkonzertmeister in Meiningen, st. das. 12. Dez.; geb. 24. Juli 1834 zu Weimar. Todesanz. im Meining. Tagebl., Nr. 297.
- Frêne, Eugène-Henri**, Komponist und Kapellmeister am Theater zu Ostende, st. 35 Jahr alt 5. Dez. zu Paris. Ménestrel 399.
- Friese, Friedrich**, Hoforgelbauer in Schwerin i. M., st. das. 13. Jan.; geb. 18. April 1827 ebenda. Zeitschr. für Instrumentenbau 329.
- Fuller, Levi K.**, Orgelbauer, Haupt der Firma Estey & Cie., st. 10. Okt. in Brattleboro (Ver. St.). M. Tim. 762.
- Garcin, Jules**, Komponist und Direktor der Konservatorien-Konserte in Paris, st. das. 10. Okt.; geb. 11. Juli 1830 zu Bourges. Nekr. Ménestrel 336.
- Gartz, Friedrich**, Komp. von zahlr. Männerquart., st. 28. Jan. in Salzwedel; geb. 28. Nov. 1819 zu Perver bei Salzwedel. Lessm. 220. Wbl. 107.
- Gassl, Franz**, Tenorist an der Königl. Hofoper zu Pest, st. das. 45 Jahr alt, 25. April. K. u. Musz. 131.
- Gatti, Napoleone**, Compositions- und Pianofortelehrer in Neapel, st. das. im März. Sig. 443.
- Gaunt, Percy**, Komponist populärer amerikanischer Lieder, st. 44 Jahr alt, 5. Sept. in Catskills. M. Tim. 686.

- Gavaudan, Luigi**, Klavierprofessor in Neapel, st. das. 20. April, 73 Jahr alt; Franzose von Geburt. *Ménestrel* 144.
- Gaveaux-Sabatier**, Konzerts. in Paris, st. das. 76 J. alt, 12. Okt. *Mén.* 336.
- Gazzagni, Luigi** Guerre, Organist in Forlì bei Rom, st. das. 7. Jan., 80 Jahr alt. *M. Tim.* 195.
- Geyer, Adolph**, Professor und Gesanglehrer in Berlin, st. 67 Jahr alt, am 18. Juli, im Seebade Prerow. *Ludw.* 259.
- Giese, Fritz**, Violoncell-Virtuose, st. 5. Aug. in Boston; geb. 1859 im Haag. *Wbl.* 506. *Berliner Sig.* 267.
- Gomes, Antonio Carlo**, Opernkomponist und vormal's Direktor des Mailänder Konservatoriums, st. in Para; geb. 11. Juli 1839 zu Campinos in Brasilien. *Ménestrel* 312. *Biographie im Ricordi* 653.
- Gerriti, Felipe**, Organ. und frucht'b. Kirchenkomp. in Tolosa, st. das. 2. März; geb. 23. Aug. 1838 zu Huarte (Navarra). *Ménestrel* 119. *Ricordi* 312.
- Graffigna, Achille**, Opernkomponist, st. 19. Juli in Padua; geb. 5. Mai 1816 zu San Martino dall' Argine. *Wbl.* 460. *Nekr. Ricordi* 516.
- Grandaur, Dr. Franz**, königl. baier. Hofopernregisseur a. D., Musikschriftsteller, Textdichter und Übersetzer, st. 7. Mai in München; geb. 7. März 1822 zu Karlstadt in Unterfrk. Todesanz. in den Münch. N. Nachr.
- Grandjean, Elise**, ehemalige Klavier-Virtuosin, st. 7. Jan. in Verviers, 72 Jahr alt. *Lessm.* 1897, 55.
- Grison, J.**, Org. an der Kathedr. zu Reims, st. das. im Juli. *Ménestrel* 224.
- Greenevelt, Grace**, Violinistin, jüngere Schwester der Pianistin Céleste G. in New-Orleans, st. das. 10. Juli im Alter von 19 Jahr. *Berliner Sig.* 217.
- Grete, Louis-Adelphe de**, Komponist und Musikdirektor in Paris, st. das. im März, 76 Jahr alt, Holländer von Geburt. *Ménestrel* 80.
- Grosser, F.**, Musikdir. und Bratschist in Zürich, st. das. im Febr. *Wbl.* 132.
- Grünberger, Ludwig**, Komponist in Prag, st. das. 12. Dez., 57 Jahr alt. *Nekr. Neue Musikalische Rundschau* 148.
- Guerra-Gazzagni, Luigi**, Org. zu Forlì, st. das. im Anf. d. Jahr. *Ricordi* 80.
- Gumbert, Ferdinand**, Liederkomponist und Musikreferent der Täg'l. Rundschau in Berlin, st. das. 6. April; geb. 21. April 1818 ebenda. *Lessm.* 220.
- Habert, Johannes** Evangelist, Chorregent und Stadtorganist in Gmunden am Traunensee, Kirchenkomponist und Herausgeber der Zeitschr. für kath. Kirchenmusik, st. das. 1. Sept.; geb. 18. Okt. 1833 zu Oberplan in Böhmen. *Wbl.* 496. *Mus. sacr.* 227.
- Hacken, Adelphe**, Gesangsprofessor am Konservatorium zu Lüttich, st. das. 63 Jahr alt, 28 Dez. *Guide* 1897, 18.
- Halanzier-Dufrénoy, H.-O.-Henri**, ehemaliger Direktor der grossen Oper in Paris, st. das. 27. Dez.; geb. ebenda 11. Dez. 1819. *Guide* 1897, 18.
- Hanan, A. W. P.**, Chordirektor an der Kirche zu St. Dominique zu Utrecht, st. das. 15. April, 63 Jahr alt. *Wbl.* 344.
- Handke, Gottlieb**, Königl. Musikdirektor in Breslau, st. das. 72 Jahr alt, 18. März. *Deutsche Musiker-Ztg.* 164.
- Harper, Joseph Wesley**, Musikverleger in New-York, st. das. im Juli, 66 Jahr alt. *Guide* 558.

- Harris, Augustus**, Direkt. des Convent Garden und des Drury Lane Theaters in London, st. 22. Juni zu Folkestone; geb. 1852 in Paris. M. Tim. 461.
- Hartenstein, F.**, Theaterkapellmeister und Musiklehrer in Halle, st. das. im März. Sig. 382.
- Hartmann, Albert**, pensionierter königl. preussischer Kammermusiker, st. 18. Dez. zu Grünberg i. Schl., 79 Jahr alt. Lessm. 1897, 14.
- Härtlinger, Dr. Martin**, Tenorist, Hof- und Kammersänger, Professor an der Musikschule zu München, st. das. 6. Sept.; geb. 6. Febr. 1815 zu Ingolstadt. Todes-Anz. und Nekr. in den Münchener N. Nachr., Nr. 416.
- Hassler, C. A.**, früher Kantor an der Marktkirche und Musikdirektor der Francke'schen Stiftung in Halle a. S., st. 18. Juli, 71 Jahr alt zu Oranienstein a. d. Lahn. Wbl. 425.
- Hauser, Leopold**, Chormeister an der Gumpendorfer Pfarrkirche St. Aegidi, st. zu Wien 15. März, 40 Jahr alt. Lessm. 220.
- Heckmann, Henry J. E.**, Organist in Meriden (Conn.), st. das. 21. Juni, 62 Jahr alt. Wbl. 388.
- Heindl, Eduard**, geschätzter Flötist, st. 17. März in Boston, 58 Jahr alt. M. Tim. 338.
- Hefnebuch, A.**, königl. Musikdirektor und Organist an der Marienkirche zu Flensburg, st. das. 6. Nov., 53 Jahr alt. Wbl. 654.
- Heltzmann, Joseph**, Chef der Pianofortefabrik gleichen Namens in Wien, st. das. 7. Juli, 42 Jahr alt. M. Tim. 555.
- Helfer, Leander**, großherzogl. Musikdirektor in Weimar, st. das. im Juli; geb. 11. April 1828 zu Mattstedt. Bühgen. 246.
- Herbst-Jazedé, Adele**, einst berühmte Sängerin, in Marschner's Biographien viel genannt, st. 21. Dez. in Hamburg; geb. 18. Febr. 1816 in Jassy. Nekr. Hamburger Fremdenblatt Nr. 302. Bühgen. 1897, 4.
- Hersee, Henry**, Musikkritiker, Textdichter und Übersetzer in London, st. das. 21. Mai. M. Tim. 411.
- Miller, Autolka**, geb. Hegé, Sängerin, Witwe des Komponisten Ferdinand H., st. in Köln 26. April, 76 Jahr alt. Todesanzeige der Köln. Ztg. Lessm. 259.
- Hilpert, Friedrich**, Kammervirtuos, Mitglied des ehemaligen Florentiner Quartetts, zuletzt Soloviolinecellist der Hofkapelle in München, st. das. 6. Febr.; geb. 4. März 1841 zu Nürnberg. Wbl. 107.
- Hohenlohe-Schillingsfürst, Prinz Constantin**, oberster Chef der General-Intendanz der k. k. Hofbühnen in Wien, st. das. 14. Febr., 67 Jahr alt. Lessm. 220.
- Hechle, Gustav**, Chef der Pianofortefabrik gleichen Namens in Barmen, st. das. 26. Jan. Zeitschr. für Instrumentenbau 355.
- Heldich, George Maidwell**, Orgelbauer in London, Erfinder eines Oktav-Kopplers, st. das. 30. Juli; geb. 1816 zu Maidwell in Northamptonshire. M. Tim. 611.
- Houben, Plet.**, Violinist, Professor an der Musik-Akademie zu Antwerpen, st. das. im April. Wbl. 344.
- Hromatka, Joseph**, Orgelbauer in Temesvar, st. das. 17. Juni, 70 Jahr alt. M. Tim. 555.

- Interdonato, Stefano**, Advokat, Verfasser zahlreicher Opernlibretti, st. 11. April in Mailand; geb. um 1844 in Messina. M. Tim. 411. Ricordi 276.
- Issaarat, Claire**, Opernsängerin in Paris, st. das. im März; geb. 30. Okt. 1869 zu Cannes. Ménéstrel 88.
- Jardine, Edward und Joseph**, zwei der bedeutendsten Orgelbauer in den Vereinigten Staaten Amerika's, starben 14. und 15. März in New-York. M. Tim. 337.
- Jazedé**, siehe Herbst-Jazedé.
- Jewson, Frau**, Pianistin in London, st. das. 24. Dez. Wbl. 1897, 163.
- Kaakshelm, Christian**, Kontrabassist, Königl. Kammermusiker in Berlin, st. das. 31. Jan. Lessm. 115.
- Kaminski, Wenzeslaus Mieczislaw von**, ehemals berühmter Tenorlist, st. 65 Jahr alt in seiner Vaterstadt Lemberg am 20. Okt. Ménéstrel 360.
- Kessner, Friedrich**, erster Klarinettist des Gewandhausorchesters in Leipzig st. das. 11. Febr., 37 Jahr alt. Wbl. 121.
- Kettenus, Aloys**, fruchtbarer Komponist in London, st. das. 3. Okt.; geb. 22. Febr. 1823 zu Verviers. M. Tim. 762.
- Klesgen, Auguste**, ehemaliger Kapellmeister an der Kathedrale von Paris, st. 20. Sept. zu Beuzeval. Guide 698.
- Klafsky-Lehse, Katharina**, Opernsängerin, st. 22. Sept. in Hamburg; geb. 19. Sept. 1855 zu St. Johann in Ungarn. Nekr. Hamburger Fremdenblatt Nr. 224. Wbl. 535.
- Kopff, Frederik**, Direktor des Liederkranzes in Seranton (Ver. St.); st. das. 34 Jahr alt, 15. Mai. M. Tim. 483.
- Kral, Johann Nepomuk**, österr. Militärkapellmeister, Komponist zahlreicher Tänze und Märsche. st. 2. Jan. zu Tulln bei Wien, 56 Jahr alt. Wbl. 65. Lessm. 55.
- Kufferath, Hubert Ferdinand**, Kompositionsprofessor am Konservatorium zu Brüssel, st. ebdas. 23. Juni; geb. 10. Juni 1818 zu Mühlheim a. d. Ruhr Todesanzeige der Köln. Ztg. Guide 498.
- Kümmerle, Salamon**, Professor, Organist und kirchenmusikalischer Schriftsteller, st. 28. Aug. zu Samaden (Schweiz); geb. 8. Febr. 1838 in Malmaheim bei Stuttgart. Lessm. 552.
- Kürka, Rudolph Wilhelm**, Pianofortefabrikant in Wien, Verfasser einer Anzahl fachmännischer Broschüren und Opernbücher, st. das. 17. Juni; geb. das. 15. April 1852. K. u. Musz. 182.
- Labocchetta, Domenico**, Komponist und intimer Freund Meyerbeer's, st. 73 Jahr alt im Aug. in Neapel. Lessm. 478.
- Lambert, Charles Lucien**, Komponist und Klavierprofessor in Rio de Janeiro, st. das. im Mai. Ménéstrel 175.
- Lancelon, . . .** langjähriger Orchesterchef an der großen Oper zu Paris, st. das. 30. Sept. Guide 638.
- Lang, Arnold**, ehemaliger Redakteur der Schweizer Sängszeitung, Verfasser einer Anzahl Volksstücke mit Gesang, st. 12. April in Zürich, 58 Jahr alt. Lessm. 259.

- Obersteiner, Johannes**, Chorregent in Kufstein, st. das. 24. März; geb. 8. Okt. 1824 zu Zell am Ziller. Mus. sacr. 119.
- Oeser, Karl Emil**, Kontrabassist, 37 Jahre Mitglied des Gewandhausorchesters, st. 18. Aug. zu Leipzig; geb. 14. Juni zu Jöhstadt im sächs. Erzgebirge. Lessm. 576.
- Oray, André-Maria**, Violinist und Operetten-Komponist, st. im Mai zu Belleville bei Paris, 81 Jahr alt. Ménestrel 168.
- Paganini, Achille**, Sohn des berühmten Geigers, st. Anfang des Jahres in Parma. Sig. 73.
- Pancani, Ferdinando**, Violoncellist in Florenz, st. das. Anfang des Jahres. Lessm. 128. Ricordi 80.
- Papet, Marie-Anne**, Gesanglehrerin am Pariser Konservatorium st. 2. Sept. in Garenne-Colombes, 42 Jahr alt. Ménestrel 287.
- Parravicini, Raffaele**, Komponist, Librettist und Musikkritiker des: „il Secolo“, st. im Juli in Mailand. Ménestrel 232.
- Panngartner, Dr. Hans**, Klavier-Virtuose und Musikkritiker der Wiener Zeitung, Gatte der Opernsängerin Rosa Papier, st. in Wien 23. Mai; geb. 1843 zu Kirchberg in Oberösterreich. Nkr. Wiener Tagebl. Nr. 143.
- Poluso, Michele**, ehemaliger Professor und erster Flötist am Theater Bellini zu Neapel, st. das. 21 April, 80 Jahr alt. M. Tim. 411.
- Pons y Goni, Antonio**, Komponist (u. a. der baskischen Nationalhymne „Viva Hernani“), Musikschriftsteller in Madrid, befreundet mit Gounod und R. Wagner, st. das. 13. Nov.; geb. in San Sebastian 1846. M. Tim. 1897, 49. Wbl. 671.
- Perelli**, siehe Vanzan.
- Pesslack, Anna**, geb. Edle von Schmerling, Komponistin von Klavierstücken, Liedern, Messen u. a., früher Gesanglehrerin am Konservatorium zu Wien, st. das. 14. März; geb. ebenda 15. Juli 1834. Lessm. 220. Wbl. 188.
- Peters, Hermann**, Gesangsdirektor und Musiklehrer in Philadelphia, st. das. 10. Mai. M. Tim. 483.
- Pierpont, Marie de**, Komponistin und Organistin, st. im Febr. zu Paris. Ménestrel 63.
- Piengroth, Friedrich**, früherer Kapellmeister am Stadttheater zu Elberfeld, Männergesang-Komponist, st. 12. Sept. zu Elberfeld, 68 Jahr alt. Todes-Anzeige in der Elberfelder Ztg.
- Piothow, L.**, Musiklehrer in Berlin, st. das. im Jan. Lessm. 83.
- Pohl, Dr. Richard**, Musikschriftsteller, st. in Baden-Baden 17. Dez.; geb. zu Leipzig 12. Sept. 1826. Nkr. Wbl. 1897, 25.
- Pomè-Penna, Giuseppe**, Bruder des Alessandro, Konzertmeister, st. Ende April zu Mailand. Ricordi 312.
- Portéchant, Etienne**, Violinist und Direktor des Cécilien-Vereins zu Bordeaux, st. das. Ende Sept.; geb. 1827 ebenda. Ménestrel 303.
- Prati**, siehe Zanzan.
- Preuss, Eduard**, Musiklehrer in Wien, st. das. 21. April, 54 Jahr alt. Lessm. 245.

- Pridham, John**, populärer Komponist, st. im Aug. 78 Jahr alt, in Taunton. M. Tim. 611.
- Pruckner, Dionys**, Professor und Königl. Hofpianist in Stuttgart, st. 1. Dez. nach einer Operation in Heidelberg; geb. 12. Mai 1834 zu München. Todesanzeige und Nekr. im Schwäb. Merkur Nr. 283.
- Puechegger, August**, Baritonist, st. in Dortmund im Febr. Lessm. 128.
- Ramellini, Achille**, Kirchenkomponist und Organist in Morona in Italien, st. das. Ende des Jahres. M. Tim. 1897, 124.
- Raymond-Bionducci, Marianna**, Violoncellistin, Schülerin ihres Vaters Filippo Raymondi in Rom, st. in Alexandria im Sept. M. Tim. 762.
- Régibe, Abel**, Komponist, Orgelvirtuos und Direktor der Musikschule zu Rénaix, st. das. 24. Nov.; geb. ebenda 1835. Ménestrel 383.
- Reichel, Adolph**, Komponist, ehemaliger Direktor der Dreifsig'schen Singakademie in Dresden, später des Cäcilienvereins in Bern, st. in letzterer Stadt 5. März; geb. 1817 zu Tursnitz in Westpreußen. Lessm. 220. Wbl. 160. Schweizerische Musikztg.
- Reinthal, Karl Martin**, Prof., Komp. u. Domorganist in Bremen, st. das. 13. Febr.; geb. 13. Okt. 1822 zu Erfurt. Todesanz. in der Weeser Ztg.
- Remeuchamps, Gérard**, Sänger, Violinist und Virtuose auf der Tuba, st. 19. Sept. in Hasselt (Belgien); geb. 3. Jan. 1835 zu Lüttich. Lessm. 639.
- Reppel, Karl**, Orgelbauer in Ried in Österreich, st. das. 26. Okt., 60 Jahr alt. M. Tim. 833.
- Riemann, Robert**, Oberamtmann in Sondershausen, Komponist einer Oper, Vater des Musikschriftstellers Dr. Hugo R., st. das. 6. Aug., 73 Jahr alt. Lessm. 506.
- Ritter, Alexander**, Komponist Wagner'scher Richtung, st. in München 12. April, geb. 15. Juni 1833 zu Narwa in Rußland. Todesanzeige in den Münchener N. Nachrichten Nr. 173.
- Roddaz, Camille de**, Textdichter und Kunstkritiker, st. 5. Juni in Houlbec (Eure), 51 Jahr alt. Guide 478.
- Rode, Joachim**, Königl. Kammermusiker in Berlin, st. in seinem Heimorte Gadebusch, 2. Juni. Vossische Ztg.
- Rokitsansky, Viktor**, Freiherr von, Sänger und Liederkomponist, Professor am Konservatorium zu Wien, st. das. 17. Juli, 60 Jahr alt. Lessm. 440. Wbl. 425.
- Roncagli, Francesco**, zeitweise Organist an verschiedenen Kirchen, Kirchenkomponist, Präsident der philharmonischen Akademie in Bologna, st. das. 15. Okt., 84 Jahr alt. Ménestrel 360. Ricordi 723.
- Roquette, Dr. Otto**, Dichter und Textdichter, st. 18. März in Darmstadt; geb. 19. April 1824 zu Krotoschin, Lessm. 220.
- Rosati, Vincenzo**, Musiklehrer in Rom, st. das. 16. Juni. M. Tim. 555. Ricordi 468.
- Rossi, Ernesto**, geb. 1829 zu Livorno, gest. 4. Juni zu Pescard. Nekrol. Ricordi 417.
- Ruta, Michele**, Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller, st. 24. Jan. zu Neapel; geb. 1827 zu Caserta. Ménestrel 48.

- Saint-Fey**, geb. Clarisse Henry, ehemalige Sängerin an der komischen Oper zu Paris, st. zu Barbizon im Jan., 79 Jahr alt. *Ménestrel* 24.
- Salemé, Théodore-César**, Komponist und Organist an der Kirche la Trinité zu Paris, st. das. 20. Juli; geb. ebenda 20. Jan. 1834. *Ménestrel* 240.
- Santen-Kolff, J. van**, Musikschriftsteller in Berlin, st. 29. Nov. das.; geb. 1848 in Rotterdam. *Nekr. Wbl.* 701.
- Saville**, als Fanny Simensen Primadonna auf italienischen und amerikanischen Bühnen, st. 61 Jahr alt im Okt. zu Melbourne. *M. Tim.* 833.
- Sawyer, Frank E.**, amerikanischer Komponist, st. 24 Jahr alt in New-York im Jan. *Lessm.* 128.
- Schachner, Rudolph Joseph**, Komponist und Pianist, st. 15. Aug. in Reichenhall; geb. in München 31. Dez. 1821. *Nekr. Allgemeine Ztg.* Nr. 227.
- Scheel, Ignaz**, st. 7. Dez., 76 Jahr alt. *Mus. sac.* 119.
- Schenk, Hugo**, ehemals Kapellmeister des Theaters an der Wien, auch Komponist, st. 11. Febr. in Wien, 43 Jahr alt. *Lessm.* 128.
- Scheufler, Richard**, Violoncellist, erster Lehrer an der Musikschule zu Klingenthal, st. das. 19. Mai; geb. 1859 in Halle. *Ludw.* 203 u. 337.
- Schlimbach, Balthasar**, Orgelbauer in Würzburg, st. das. 90 Jahr alt, 30. Aug. *M. Tim.* 687.
- Schlüttig, C.**, Kantor in Rolswein, um das Musikwesen dieser Stadt sehr verdient, st. das. 8. Dez. *Lessm.* 1897, 14.
- Schultz, Louis F.**, Violinist, Hauptförderer deutscher Musik in Amerika, st. Ende des Jahres in Detroit; geb. 1856 in Buffalo. *Leipziger Tagebl.* Nr. 23, 1897. *Lessm.* 1897, 55.
- Schumann, Josephine Klara**, geb. Wieck, Gattin Robert Sch.'s, Komponistin und Klavier-Virtuosin, st. 20. Mai in Frankfurt a. M., geb. 13. Sept. 1819 zu Leipzig. *Nekr.* in allen Zeitungen.
- Schwencke, Friedrich Gottlieb**, der letzte aus der bekannten Musikerfamilie, Organist an St. Nikolai in Hamburg, st. das. 11. Juni; geb. 15. Dec. 1823 ebenda. Todesanzeige und *Nekr.* in den Hamburger Nachrichten.
- Serate, Andrea**, st. 5. März zu Castel-franco-Veneto. *Ricordi* 195.
- Schwiedam, Karl Friedrich**, Professor, Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin, st. 16. Sept. im Luftkurort Oberstdorf, 57 Jahr alt. *Voss. Ztg.* Nr. 444. *Lessm.* 552.
- Serpentin, Rudolph**, Bassbuffo und Liederkomponist, st. 15. Aug. in Hanau; geb. 6. Nov. 1839 zu Berlin. *Bühnen.* 368.
- Sessa, Gino**, starb Anfang August. Ein Nekrolog im *Ricordi* 532 ohne Angabe von Daten und Amt.
- Seybeth, Wilhelm**, Violinist, seit 25 Jahren Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, endete durch Selbstmord in München im Dec. *Neue freie Presse* vom 17. Dez. *Lessm.* 1897, 13.
- von Seyfried, Heinrich Ritter**, Musikreferent in Wien, st. das. 8. Nov., 77 Jahr alt. *Lessm.* 728.
- Siehr, Gustav**, Königl. bairischer Kammersänger, st. in München 18. Mai; geb. 17. Sept. 1837 zu Arnsberg in Westfalen. Todesanzeige in dem München. *Neuesten Nachr.*

- Stammank, Ernst Wilhelm**, Kantor zu St. Petri und Organist an der Marien- und Marthenkirche zu Bautzen, st. das. 14. Juli, 59 Jahr alt. Ludw. 275. Wbl. 483.
- Simon, Franz**, Musiklehrer und Vereinsdirigent in Leavenworth (Kansas), st. das. 28. Okt.; geb. 1826 in Hessen-Nassau. Sig. 953. Lessm. 673.
- Simonsen, Fanny**, siehe Saville.
- Smulders, F. H.**, Klavierbauer und Erfinder eines Mechanismus, welcher ein Glockenspiel mit dem Klavier verbindet, st. in Maastricht im Aug. M. Tim. 687.
- Steenkiste**, siehe Dorns.
- Steffenene, Balbina**, einst berühmte Opernsängerin, st. im Dez. in Neapel; geb. 1823 zu Turin. Ménéstrel 1897, 7.
- Stehle, Eduard**, Organist und Chordirigent an der kath. Kirche, Lehrer an der städtischen Musikschule zu Winterthur (Sohn des Domkapellmeister E. F. Stehle), st. 11. April in jugendlichem Alter im elterlichen Hause in St. Gallen. Lessm. 259. Mus. sacr. 119.
- Steinmetz-Mayer, Georg**, langjähriger Klavierlehrer an der Züricher Musikschule, st. das. 17. Jan.; geb. in Kassel. Lessm. 200.
- Steinway, William**, Chef und Mitbegründer der Pianoforte-Firma St. & Sons in New-York und Hamburg, st. in New-York 30. Nov.; geb. 5. März 1836 zu Seesen. Nekr. Sig. 1025.
- Stermich**, siehe de Valcreciata.
- Stieber, Theodor**, ehemals angesehener Musiklehrer in Berlin, st. das. 17. Okt., 75 Jahr alt. Lessm. 623.
- Stiehle, Adolph**, Violin-Virtuose und Direktor der philharmonischen Gesellschaft zu Mühlhausen i. E., st. das. 6. Juli; geb. 19. Aug. 1850 in Frankfurt a. M. Lessm. 412. Nekrol. Ricordi 516.
- Stroceni, Alvare**, Klavierprofessor am Konservatorium zu Palermo, st. das. im Febr. Ménéstrel 96.
- Studemund, August**, Pianist und Komponist in Schwerin, st. das. 18. Nov. M. Tim. 1897, 50.
- Tamburlini, Angelo**, Bassist, Opern- und Kirchensänger, st. 24. März in Venedig, 43 Jahr alt. Ménéstrel 112. Ricordi 228.
- Tanwitz, Julius**, früher Theaterkapellmeister, seit 30 Jahren in Posen als Dirigent und Lehrer thätig, auch als Komponist bekannt, st. das. 7. Mai, 70 Jahr alt. Wbl. 273 und 360. Sig. 539. Lessm. 285. (Wurde in einigen Zeitungen widerrufen.)
- Teichmann, Constanze**, Gründerin und Dirigentin des Gesangsvereins „Dames de charité“ in Antwerpen, um die Verbreitung deutscher Musik in ihrer Vaterstadt hochverd. Dame st. das. 14. Dez., 72 Jahr alt. Wbl. 1897, 25.
- Telge, Dr. Karl**, Professor am Gymnasium zu Raudnitz in Böhmen, schrieb einen thematisch-kritischen Katalog der Werke Smetana's und eine Biographie der böhmischen Musiker, welche unvollendet blieb, st. das. 20. März.
- Tennyson, Lady**, Gattin des Dichters, als Liederkomponistin bekannt, st. 10. Aug. zu Aldworth (Haslemere). M. Tim. 612.

- Terminal, Rosario**, Operntenor in Palermo, st. das. 5. Juni, 29 Jahr alt. M. Tim. 483.
- Tenchner, Aloys**, Chordirektor an der Stadtpfarrkirche zu St. Jakob in Innsbruck, st. das. 30. Mai, geb. 1810 in Netachettin in Böhmen. Kirchenchor 61.
- Thomas, Charles-Louis-Ambroise**, Opernkomponist, Direktor des Konservatoriums zu Paris, st. das. 12. Febr.; geb. 5. Aug. 1811 zu Metz. Nehr. Ménéstrel 49. Biogr. Ricordi 121. 140. 269.
- Thomas, Lewis**, Oratorienbassist und Musikkritiker des Musical World, st. in London 14. Juni; geb. 1826 zu Bath. M. Tim. 482.
- Thyssen, Joseph**, Theaterkapellmeister, st. 9. Juli in Aachen; geb. das. 2. Dez. 1816. Nehr. Bühgen. 273.
- Tibus, Bernhard**, Orgelbauer in Rheinberg, st. das. 29. März. M. Tim. 338.
- Touschmalow, . . .**, Komponist und Kapellmeister an den Opern zu Warschau und Tiflis, st. 18. Sept. zu Petersburg. Ménéstrel 320.
- Tranon, Henry**, Dramatiker und Opernlibrettist, st. zu Paris 17. Okt. Guide 718.
- Trotebas, . . .**, Pianist, st. während eines Konzertvortrages am Klavier Anfang Dez. in Paris. Ménéstrel 399.
- Turban, Alfred**, Violinprofessor am Konservatorium zu Paris, st. zu St. Cloud im März; geb. in Straßburg. Ménéstrel 88.
- Turpin, James**, Organist und Klavierpädagoge in London, st. das. 29. Juli, 55 Jahr alt. M. Tim. 612.
- Tutschka, A.**, Dirigent einer österreichischen Musikkapelle in Melbourne, st. 16. Juni in Auckland (Austr.) N. Z. f. M. 344.
- Untersteiner, Antonietta**, Pianistin und Komponistin, st. in Mailand 28. Mai; geb. um 1846 in Konstantinopel von italienischen Eltern. M. Tim. 483. Nekrol. Ricordi 397.
- Urban, F. W.**, Musikdirektor, Kantor und Lehrer am Seminar zu Greiz, st. das. 9. Juli. Wbl. 399. Lessm. 412.
- de Valerociata, Graf Nicolo di Sternich**, Komponist-Dilettant von zwei Opern, st. im April in Zara (Dalmatien). Ménéstrel 144. Ricordi 366.
- Vauzan-Perelli, Luigia**, ehemalige Primadonna, st. 17. Dez. in Padua. M. Tim. 1897, 124. Ricordi 823 schreibt st. in Mailand.
- Vibulano dall' Acqua**, Prof. des Pianoforte am kgl. Kollegium zu Mailand, starb daselbst im Nov. Ricordi 776.
- Vieuxtemps, Jules-Joseph-Ernest** (jüngerer Bruder des Violin-Virtuosen Henry V.), Violoncell-Virtuose, st. in Belfast 20. März; geb. 18 März; 1832 zu Brüssel. Guide 258.
- Vieweg, Karl**, Pianofortefabrikant in Breslau, st. das. 28. Juni. Breslauer Ztg.
- Villaret, François**, Tenorist an der großen Oper zu Paris, st. 27. April zu Suresnes bei Paris; geb. 29. April 1830 in Milhaud (Dep. Gard). Nehr. Ménéstrel 144.
- Vitali, Raffaele**, Opernbariton, st. 7. Sept. in Rom. Ménéstrel 303.
- Volkman, Wilhelm**, Mitbesitzer der Verlags-handlung Breitkopf & Härtel, st. in Leipzig 24. Dez.; geb. ebenda 12. Juni 1837. Sig. 1897, 25. Wbl. 1897, 25.

- Wagner, August**, Königl. Musikdirektor in Greifswald, Komponist der Zumpt'schen Genusregeln, st. das. im März. Sig. 382.
- Walhenstein, Martin**, Königl. Musikdirektor und Großherzog. Hessischer Kammervirtuos in Frankfurt a. M., st. das. 29. Nov.; geb. ebenda 22. Juli 1843. Todesnachricht der Frankf. Ztg.
- Wallner, August**, Chorregent an der kath. Kirche zu Baden-Baden, st. das. 30. Mai, 23 Jahr alt. Todesanzeige im Baden-Badener Badebl.
- Waller, Dr. Anton**, erzbischöflich-geistlicher Rat, Mitglied des Referentenkollegiums für den Cäcilien-Verein, st. 1. Okt. zu Reichenhall; geb. 1845 in Haimhausen (Oberbayern). Mus. sacr. 236.
- Walter-Strauß, August**, Komponist, Musikdirektor in Basel, st. das. 22. Jan.; geb. 12. Jan. 1821 zu Stuttgart. Nekr. Baseler National-Ztg. und Deutsche Musiker-Ztg. 66.
- Waltz, John**, ehemaliger Opernsänger, st. 4. Sept. in Berlin; geb. 2 Dez. 1821 zu Hannover. Bühgen. 326.
- von Wangenheim, Friedrich**, Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Oldenburg, st. das. 3. März, 51 Jahr alt. Sig. 328.
- von Wasielewski, Wilhelm Joseph**, Musikschriftsteller und Königl. Musikdirektor, st. 13. Dez. in Sondershausen; geb. 17. Juni 1822 zu Großleesen bei Danzig. Wbl. 1897, 12. Lessm. 1897, 14. Sig. 1081. Nekr. in den Sig.
- Weber, Robert**, Militärkapellmeister, Erfinder einer in der deutschen Armee eingeführten Schalltrommel, st. 29. Juli in Ringsheim. Wbl. 483.
- Wedemeyer, Franz**, Musikdirigent, Vorsitzender der Amsterdamer Tonkünstler-Vereinigung, st. das. 27. Sept., 58 Jahr alt. Lessm. 608.
- Wesendonck, Otto**, Großkaufmann, Rich. Wagners opferwilligster Freund, st. Mitte Nov. in Berlin, 82 Jahr alt. Lessm. 710. Im Lessmann 1897 Nr. 7 ff. Briefe von Wagner an W. mitgeteilt.
- Wessnig, Robert Guido**, ehemaliger Sänger, Musikdirektor und Schriftsteller, st. 26. Dez. in Leipzig-Gohlis; geb. 10. Mai 1818 in Breslau. Bühgen. 1897, 23.
- Wiesberg, Wilhelm**, beliebter Volkssänger und Dichter in Wien, st. das. 25. Aug., 46 Jahr alt. Sig. 698.
- Wiczek, Sophie**, geb. Witt, Großherzog. Badische Hofopernsängerin, st. 13. Jan. in Wien; geb. 13. Febr. 1823 zu Neapel. Lessm. 83.
- Wunderlich, Johann**, Musiklehrer in Stuttgart, st. das. 11. Nov., 62 Jahr alt. Schwäbische Chronik Nr. 265.
- Xyndas, Spridion**, Volkslieder- und Singspielkomponist, st. 25. Nov. in Athen; geb. 1812 zu Korfu. Wbl. 1897, 25.
- Zabban, Benedetto**, Opernkomponist, st. 23. Aug. in Ancona, 65 Jahr alt. M. Tim. 687. Wbl. 523. Ricordi 612 schreibt Zabban.
- Zanran, Luigia**, geb. Prati, Opernsängerin, st. in Padua im Dez. Sig. 1897, 25.
- Zeldler, Charlotte**, Klavier-Virtuosin und Musiklehrerin, Schülerin L. Berger's, st. in Berlin 7. Aug., 82 Jahr alt. Lessm. 493. Nekr. Voss. Ztg. Nr. 380.

- Zierfuss, Hugo**, Musikalienhändler in Nürnberg, st. das. 17. März. M. Tim. 338.
- Zimmer, Otto**, Königl. Musikdirektor, seit 1859 Organist an der Schlosskirche zu Oels in Schlesien, Redakteur der fliegenden Blätter für evang. Kirchenmusik, st. das. 31. März, geb. 1827 zu Priskorsine bei Herrstadt in Schles. Bresl. Ztg. vom 5. April.
- Zipperle, Hans**, Komponist, Pfarrchorregent in Bozen, st. das. 29. Juni, 65 Jahr alt. Lessm. 390. Nekr. Münchener Neueste Nachrichten Nr. 301.
- Zobell, Alessandro**, Bafsbuffo, st. in Neapel; geb. 1817 in Bologna. Sig. 220. Lessm. 128.

Mitteilungen.

* *Friedrich Zelle*, Prof. und Direktor der 10. Realschule zu Berlin: Eine feste Burg ist unser Gott. III. Die späteren Bearbeitungen. Osterprogramm. Berlin 1897 R. Gaertner's Verlagsbuchhandlung H. Heyfelder. Der Herr Verfasser giebt in der Einleitung eine Übersicht über die Behandlung des Chorals überhaupt und über die nach und nach sich einbürgernde Art der Wiedergabe, die sich zum Teil auf Melodie und bezifferten Bass beschränkt, ferner giebt er Beispiele wie die herrschende Süßlichkeit des Pietismus in der Mitte des 18. Jhs. auf die Harmonisierung des Chorals von wesentlichem Einflusse war. Angeführt werden Graupner, Telemann, Joh. Dan. Müller und besonders Doles. Erst Joh. Chrsth. Kühnau schlug wieder kraftvollere Töne an, doch blieb seine Behandlung nur vereinzelt. Erst im 19. Jh. wurde es durch Fischer's Bestrebungen besser. Darauf folgen von Nr. 41—70 Bearbeitungen obigen Chorals und zwar von A. W. Bach 67, Joh. Seb. Bach 50—52, G. Bronner 46, Chr. Buchwälder 41, Joh. Crüger 42, Joh. Fr. Doles 57, O. H. Dretzel 54, Mich. Gottl. Fischer 64, Chr. Graupner 49, Joh. Heinr. Grosse 60, Joh. Ad. Hiller 59, H. Kawerau 69, Joh. Chr. Kittel 61, Joh. Balth. König 55, Joh. Chr. Kühnau 58, Joh. Dan. Müller 56, Joh. Mich. Müller 48, C. H. Rinck 66, Fried. Schneider 65, J. G. Ch. Störl 44, Reinh. Succo 70, G. Ph. Telemann 53 u. 63, K. G. Umbreit 62, Dan. Vetter 45, W. Volkmar 68, Chr. Friedr. Witt 47.

* Die Verleger Fratelli Visentini in Venedig zeigen durch Circular ein im Druck befindliches Werk von dem Bibliothekar der Marcus-Bibliothek in Venedig, Herrn *Taddeo Wiel* an, betitelt: *I teatri musicali Veneziani del settecento, Catalogo delle opere in musica, rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1800)*, con Prefazione dell' autore. 1 vol. in 8^o von 602 S. Preis 20 lire; die Einleitung allein 2,50 lire. Es werden nur 125 Exemplare abgezogen und ist daher eine Vorherbestellung notwendig.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat, Berlin S. W. Bernburgerstr. 14. Katalog 126. Enthält 550 Nrn. ältere und neuere Werke. Unter den älteren befinden sich Seltenheiten, wie Hugo von Reutlingen's Flores musicae, 5 Samlg. von Corelli in Original-Ausg. Seb. Bach's Clavier-Uebung in Kopie, Hiller's Wöchentl. Nachrichten, das Sammelwerk: Motetti de la Corona, Lib. 1—4

Roma 1526 Junta. Tenor, und manches andere. Unter den neueren Schriften ist die Literatur über Berlioz und Rich. Wagner besonders zahlreich vertreten.

* Die *Direction des Real College of Music in London* wird darauf aufmerksam gemacht, dass sie in betreff der Benutzung ihrer so reichhaltigen und kostbaren Musik-Bibliothek eine liberalere Einrichtung treffen möge, damit es auch einem Ausländer möglich gemacht wird dieselbe ohne vergeblichen Zeitverlust zu benutzen.

* Hierbei eine Beilage: Titel und Vorwort nebst Register (Bog. 12) zum Brieger Kataloge. Schluss.

* Quittung über gezahlten Beitrag für 1897 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg.

Verzeichnis der im Druck erschienenen und noch vorhandenen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Subscriptionspreis: Die ersten 2 Jahre je 15 M., die nächsten 2 Jahre je 12 und dann je 9 M. Alle Jahre Anfang Januar erscheint ein Band von circa 30 Bogen. Anmeldungen bei Rob. Eitner in Templin, oder buchhändlerisch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Auswahl der Bände steht im Belieben des Subscribenten. Einzelne Bände zum Preise von c. 15 M.

Jahrg. 1—3. Joh. Ott's mehrstimmiges deutsches Liederbuch von 1544. Part. von 115 Gesng. mit Kl.-Ausg. 42 M im Einzelverkauf.

Jahrg. 4, 1. Hälfte zu Ott's Liederbuch die Einleitung, Biographien, Texte und Melodien in allen Lesearten, 8°. Preis 8 M.

Jahrg. 4, 2. Hälfte: Pater Anselm Schubiger, Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das außer-liturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen, 8°. Preis 6 M.

Jahrg. 5. Josquin Depres. Eine Samlg. ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stim. (1 Messe, Motetten, Psalmen u. Ohansons) Part. u. Klavierauszg. nebst Porträt. Preis 15 M.

Jahrg. 6. *Johann Walther's* Wittenbergisch Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Part. nebst Klavierauszug.

Preis 15 und billige Ausg. 6 M.

Jahrg. 7. *Heinrich Finck*. Eine Samlg. ausgewählter Kompositionen zu 4 und 5 Stim. (geistl. u. weltl. deutsche Lieder, Hymnen u. Motetten). Nebst 6 Tonsätzen von seinem Großneffen *Hermann Finck*. Part. u. Klavier.-Ausg.

Preis 15 M.

Jahrg. 9. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jhs. 1. Teil: Einleitung (Marienklage u. a.), *Caccini's* Euridice, *Gagliano's* Dafne, *Monteverdi's* Orfeo. P. u. ausgesetzter Generalbass. Mit 3 Originaltiteln.

Preis 20 M.

Jahrg. 10. *Sebast. Virdung's* Musica gedetscht. Basel 1511. Facsimilierter Umdruck, handelt über Theorie und Instrumente mit vielen Abbildungen und Beispielen.

Preis 10 M.

Jahrg. 11. Die Oper, 2. Teil, enthält *Franc. Cavalli's* Il Giasone 1649. *Marc' Ant. Cesti's* La Dori 1668. Mit ausgesetztem Generalb. Preis 20 M.

Jahrg. 12. *Mich. Praetorius' Syntagmatis musici, Tomus 2 de Organographia* (über die Instrumente). Wolfenb. 1618. Neudruck, die Abbildg. facsimiliert. Preis 10 M.

Jahrg. 13. *Jean Baptiste Lully's Oper Armide* in Part. mit ausgesetztem Generalb. Preis 10 M.

Jahrg. 14. *Alessandro Scarlatti's La Rosaura, Opera.* Part. mit ausgesetztem Generalb. Preis 10 M.

Jahrg. 15. *Hans Leo Hassler's Lustgarten.* 50 deutsche Lieder zu 4—8 Stim. nebst einigen Instrumentalpiecen. Nürnberg 1601. In kleiner Partitur. Preis 10 M.

Jahrg. 16, 17, 18. *Glarean's Dodecachord* in deutscher Übersetzung und allen Tonsätzen in Partitur. Preis 36 M.

Jahrg. 19, 20. Bd. 17. *Georg Caspar Schürmann's Oper Ludovicus Pius oder Ludewig der Fromme* 1726. Part. mit Kl.-Auszug. Preis 18 M.

Jahrg. 20, 21, 22. *Reinhard Keiser's Oper: Der lächerliche Prinz Jodelet.* 1726. Part. mit Kl.-Auszug. Preis 25 M.

Jahrg. 23. *Jacob Regnart's dreistimmige deutsche Lieder (Villanellen)* 1576—79, nebst Leonh. Lechner's fünfstim. Bearbtg. und 4 eigenen Compositionen. Part. Preis 15 M.

Jahrg. 24. *Martin Agricola's Musica instrumentalis* deutsch in 1. und 4. Aufl. 1529 und 1545 in diplomatisch genauem Abdrucke mit zahlreichen Instrumenten-Abbildungen im Facsimile. Kl. 8°. Preis 10 M.

Jahrg. 25. *Johann Eccard's Neue geistliche und weltliche Lieder* zu 5 und 4 Stim. Königsberg 1589. 25 deutsche, lat., franz. und ital. Gesge. in Part. nebst Kl.-Auszug. Preis 15 M.

Vorantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Leipzig (Uckermark).
 Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSSCHRIFT für MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

<p>XXIX. Jahrg. 1897.</p>	<p>Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.</p> <p>Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.</p>	<p>No. 7.</p>
---	--	----------------------

Zur Lebens- und Familiengeschichte Fr. Wilh. Marpurg's.

Von Dr. Willy Thamhain.

Schon einmal hat der Verfasser dieser Zeilen versucht die Aufmerksamkeit der Freunde heimatkundlicher Forschung auf die Lebens- und Familiengeschichte eines der größten, freilich auch am wenigsten bekannten Söhne der Altmark, des Musikschriftstellers *Friedrich Wilhelm Marpurg* zu lenken. Es geschah dies in einem Artikel des Seehäuser Wochenblattes vom 5. Sept. 1895. Siehe M. f. M. 27. Jahrg. Nr. 11 S. 162. Wenn ich heute von neuem auf den Gegenstand zurückkomme, veranlasst mich dazu der Umstand, dass ich durch neues Material in den Stand gesetzt bin, wesentliche Berichtigungen und Ergänzungen des früher Gebotenen bringen zu können.

Unzweifelhafte Thatsache bleibt es, dass Marpurg — entgegen den Angaben der Musik- und Konversationslexika älterer und neuerer Zeit — nicht in Seehausen i. d. Altm. geboren ist, sondern auf dem Seehof in Wendemark, einem ostwärts von Seehausen, vor Werben gelegenen Dorfe. Die betreffende Eintragung im Wendemarken Kirchenbuche lautet:

Den 21. Novembr: ist Herrn *Friderich Wilhelm Marpurgen* auf dem Seehoff ein Söhnlein gebohren, welches d. 23^{te} ejstd. getauft und genannt worden *Friderich Wilhelm*, Testes fuerunt Thomas Christoph Matthaei Past: et pater ipse.

Danach ist also auch das Datum der Geburt, als welches vielfach der 1. Oktober angegeben wird, zu berichtigen.

Nun aber fragt es sich: Welches von den Gütern, die zu Wendemark gehören, führte früher den Namen Seehof? Wir haben darunter nicht, wie ich früher angenommen hatte, das jetzige Buschendorff'sche Rittergut II zu verstehen, sondern das den Namen Neugoldbeck tragende, welches etwa drei Kilometer nordwestlich von Werben in der Nähe des linksseitigen Elbdeiches gelegen ist.

Darauf weist zunächst eine Notiz hin, welche sich in dem 1800 bis 1802 in Stendal anonym gedruckten Werke des Pastors Steinhart „Über die Altmark“ findet. Hier heisst es im zweiten Teile, S. 73: „Neu-Goldbeck oder der Seehof, nahe bei Werben, gehört dem Grofs-Kanzler v. Goldbeck.“ Dem hier genannten Besitzer ist der erste Teil des Steinhartschen Werkes gewidmet.

Ein weiterer, und zwar urkundlicher Beweis aber ergibt sich aus einem Aktenheft, auf welches mich Herr Pastor Wollesen in Werben aufmerksam gemacht hat und das mir durch den derzeitigen Besitzer des Gutes, Herrn Giesecke, freundlichst zur Verfügung gestellt ist. Darin befindet sich abschriftlich u. a. ein in wahrhaft ergötzlichem Lateindeutsch abgefasstes Protokoll über die am 5. Sept. 1776 stattfindende Versteigerung des Seehofes. Ich teile daraus zunächst den Anfang mit:

Es erscheint der Zoll Einnehmer Dölle p. *) Niepagen, und läfst vortragen, wie sein Hof zu Wendemarck mit Pertinentien auf sein Ansuchen, voluntaria **) subhastirt und dazu hodie. T. licit. ***) anstehen (sic!), welcher p. publica Proclamata†) und durch die Intelligenz-Blätter bekandt gemacht worden, producendo††) das allhier und zu Werben affigirt gewesene Proclama, affirmando†††) das von Berlin noch nicht zurückgekommene gleichfals wie auch die Intelligenz-Blätter ad acta zu beschaffen, expectando Licitantes, *†) dabey er aber annoch bekandt machen mufs, dafs da sothaner Hof vorjetzt verpachtet, die Tradition **†) gülich wohl nicht

*) p. = per, d. h. „vertreten durch“.

**) Ergänze subhastatione, d. h. unter freiwilliger Subhastation.

***) = hodiernus (vielleicht irrtümlich für hodie) Terminus licitationis.

†) = per publica Proclamata, d. h. durch öffentliche Anschläge; das zweite Wort ist im Original abgekürzt.

††) = unter Vorzeigung des etc.; der dritte Buchstabe scheint verschrieben zu sein.

†††) = unter der Versicherung.

*†) = Er erwartet die Bieter.

**†) Übergabe.

eher als auf Trinitatis anni futuri geschehen können (sic!), accusando event. contum.*) des adcitati, *K. R. Marburg* wegen seines juris protimiseos**) (sic!).

Hiernach beginnt das Bieten. Von 4600 Thalern steigt man auf bis 7310. Nach Erledigung einiger Formalitäten heisst es weiter:

Hierauf meldet sich auch der Krieges-Rath *Marburg* per Meinecke cum mandato producto und saget, daß ihm zwar Innhalts Recessus vom 17^{ten} Jan. 1753 das jus protimiseos (sic!) competire,***) er aber nicht convenable finde sich dessen nunmehr zu bedienen, wolle sich dessen begeben und gleichfalls in adjudication consentiren.†)

In dem angehängten, ebenfalls vom 5. Sept. datierten „Bescheid“ heisst es zu Anfang:

Auf ergangene Tax und Subhastation des zu Wendemarck im Seehausen'schen Kreyse belegenen, dem Zoll Einnehmer Döllett) gehörigen Hofes Seehoff Wendemarck genannt, wird nunmehr sothaner Hof nebst Pertinentien dem Geheimten Rath Goldbeck ... erb und eigenthümlich zugeschlagen etc.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der in dem Protokoll erwähnte *Marburg* identisch mit dem Musikschriftsteller ist, der zu jener Zeit als Kriegsrat und Lotteriedirektor in Berlin lebte. Daraus, dass er im Laufe der Verhandlung auf das Vorkaufsrecht verzichtete, ergibt sich von selbst, dass seine Familie ehemals im Besitze des Hofes war. An Dölle wurde er wohl 1753 verkauft, d. h. 22 Jahre, nachdem *Marburgs* Vater, welcher ebenfalls die Vornamen *Friedrich Wilhelm* hatte, gestorben war. Für das Jahr 1727 lässt sich dieser, wie wir gleich sehen werden, aus unserm Aktenheft urkundlich als Besitzer nachweisen.

Kurze Zeit nach der Subhastation verpachtete der neue Besitzer den Hof an einen Lieutenant von Scherer. Am 19. Juni 1777 übernimmt dieser das Inventar. In der Urkunde, welche sich darauf bezieht, führt das Gut noch den Namen „Seehof Wendemarck“. Da-

*) = accusando eventualiter contumaciam, d. h. er rügt das allem Anschein nach eintretende Nichterscheinen des vorgeladenen Kriegsrates *Marburg*.

**) Für protimiseos (Vorkaufsrecht).

***) = zustehe.

†) = in die Zuerkennung einstimmen.

††) Auch Delle geschrieben.

gegen wird es in einem am 18. Dezember desselben Jahres ausgefertigten Vertrag, in welchem sich von Scherer mit seiner Nachbarin Witwe Dahmsen über eine Grenzregulierung einigt, bereits als Neugoldbeck bezeichnet. Gelegentlich dieses Termines bringt Witwe Dahmsen ein Dokument bei, laut dessen Herr *Friderich Wilhelm Marpurg* am 11. Dez. 1727 einen Vergleich mit seinem Nachbar Müller über denselben Streitpunkt einging.

Dies zur Feststellung der Geburtsstätte *Marpurgs*. Sehen wir uns nun weiter im Kreise seiner Familie um. Der Vater hatte sich in dem verhältnismäßig jungen Alter von 24 Jahren anno 1712 zum erstenmal vermählt. Die Gattin war eine geborene Margarethe Krusemark. Glieder ihrer Familie finden wir im 17. und 18. Jahrhundert in Seehausen, Pritzwalk und Perleberg als Bürgermeister und Inspektoren, d. i. Superintendenten.*) Aus letzterer Stadt stammte sie selbst. Sie schenkte dem Gatten 1713 einen Sohn, der 11 Jahre alt in Seehausen starb. 1715 starb den Eltern „ein Söhnlein,“ in demselben Jahre aber auch, wie sich aus dem Wendemarker Kirchenbuche ergibt, die Mutter.

Diese letztere Thatsache war mir bei Abfassung des ersten Artikels unbekannt, so dass ich dort irrtümlich Margarethe Krusemark als Mutter des Musikschriftstellers annahm.

Wohl die Rücksicht auf die Wirtschaft veranlasste den Vater sehr bald wieder zu heiraten. Wie mir Herr Pastor Wollesen mitteilt, wurden nach Ausweis des Werbener Kirchenbuches am 4. Trinitatis des Jahres 1716 zum erstenmal aufgeboten:

H. *Friedrich Wilhelm Marpurg* Erbgesessen auf dem Seehof in Wendemark, Wittwer und Jungf. Maria Magdalena Hupen, H. Johann Christian Hupen wollverdienten Burgermeisters, und auch Einnehmers allhier ehel. Tochter.

Die in vorstehendem zweimal gebrauchte Form „Hupen“ ist Genetiv; der eigentliche Name lautet „Hupe“.

Aus der Ehe ging als Ältester unser *Friedrich Wilhelm* hervor. Ihm folgten 1720 eine Schwester, welche jedoch schon im nächsten Jahre starb, und 1725 ein Bruder, welcher dem Großvater mütterlicherseits zu Ehren Johann Christian getauft wurde.

Was in der früheren Arbeit über den Groß- und Urgroßvater

*) Vgl. Bekmanns Märkische Chronik, Artikel Perleberg Spalte 59, Pritzwalk 123 ff., Seehausen 18 f.

unseres *Marburg* gesagt wurde, bringe ich hier der Vollständigkeit halber noch einmal, wenngleich in etwas veränderter Gestalt.

Der Urgroßvater, *Johannes Marburg*, war zur Zeit des dreißigjährigen Krieges Bürgermeister in Seehausen, und zwar wird er als solcher im Kirchenbuche unter dem 7. II. 1644 bei der Taufe seines dritten Kindes bezeichnet. Dass dies in der Notiz über die beiden ersten (1638 und 1641) nicht geschehen, beruht wohl lediglich auf Zufall. Jedenfalls nennt ihn der märkische Chronist Bekmann (Artikel Seehausen, Spalte 42) bereits für das Jahr 1636 als einen der Bürgermeister der Stadt. Er gedenkt seiner gelegentlich der Plünderungen, von welchen Seehausen in diesem Jahre heimgesucht wurde. Als die Feinde kein Geld mehr finden, werfen sie die Urkunden, welche auf dem Rathause liegen und z. T. von Privatleuten daselbst niedergelegt sind, auf die Strafe, darunter einen *Marburg* gehörigen Schuldschein, welchen derselbe voller Schmutz wiederfindet; obwohl obendrein ein Blatt davon abgerissen ist, gelingt es ihm doch dem Schuldner gegenüber vor dem Richter seine Ansprüche aufrecht zu erhalten und ihn zur Zahlung zu zwingen.

Nach erster kinderloser Ehe verheiratete er sich 1637 zum zweitenmale — und zwar mit Dorothea Schreiber, Tochter des Bürgermeisters Schreiber in Seehausen. Aus dieser Ehe gingen vier Söhne und zwei Töchter hervor. Im Sterberegister wird dieser ältere *Johannes Marburg* unter dem 27. Juni 1652 als verstorben bezeichnet.

Als erstes Kind war ihm eine Tochter geboren, als zweites sein Sohn *Johannes*, der Großvater des großen Musikkenners, welcher im Hause Christoph Sasses, dem sich die Mutter 1654 vermählt hatte, aufwuchs. Im Alter von 31 Jahren vermählte er sich mit Emerentia Gleim zu Werben. Im Trauregister dieser Stadt wird er als „Notarius publicus wie auch Secretarius“ aufgeführt (23. Sept. 1672). Seine Ernennung zum Bürgermeister erfolgte 7 Jahre später. Nach Bekmann, der ihn (Artikel Seehausen, Spalte 14) als Mitverwalter eines Stipendiums erwähnt, ist er noch 1711 im Amte gewesen. Danach hätte der Großvater des berühmten *Marburg* der Stadt Seehausen mindestens 39 Jahre, darunter 32 als Bürgermeister gedient. Man darf annehmen, dass er nicht nur in den Kreisen seiner Bürgerschaft, sondern auch bei dem Adel der Umgegend in Ansehen stand. Bei der Taufe seines vierten Kindes Götula Magdalena (16. IV. 1685) tritt eine Frau von Jagow-Grüden als Patin auf; an der Wiege des jüngsten, des uns schon bekannten älteren *Friedrich Wilhelm* (Taufregister, 6. Jan.

1688) standen „Herr Friderich Wilhelm, Herr von Kannenbergk“ und „Herr Hans Friderich von Barsewisch“. Ersterer gab also dem Sohne und indirekt damit auch dem Enkel den Namen.

Zum Schlusse möchte ich noch auf ein interessantes Denkmal der Familie *Marpurg* aufmerksam machen. Es ist ein Holzepitaph, welches der Seehäuser Petrikirche gehört, seit einigen Jahren aber der historischen Sammlung des Gymnasiums überwiesen ist.

Das Grabdenkmal, welches etwa $\frac{5}{4}$ m breit ist und in seiner ursprünglichen Gestalt (gegenwärtig ist die Verzierung oben und an beiden Seiten nicht mehr vollständig) eine Höhe von fast $2\frac{1}{2}$ m gehabt haben mag, trägt in goldenen Buchstaben auf schwarzem Untergrund die Überschrift:

„Epitaphium trium Marpurgiadum praemature demortuorum.“ (Grabdenkmal dreier frühzeitig verstorbener Kinder Marpurgs.)

Der Mittelraum, welcher etwa zwei Drittel des Ganzen ausmacht, zeigt in seinem oberen Teil ein allegorisches Bild. Im Hintergrunde desselben sieht man die Stadt Seehausen, wie sie sich im Ausgange des 17. Jahrhunderts dem Beschauer von Westen her darbot. Im Vordergrund rechts steht in einem Gartengehege ein Baum, an welchem drei abgeknickte Zweige herabhängen. Links ist Jehovah, in einer Wolke schwebend dargestellt. Seine Rechte hält ein Bäumchen, auf welches drei Äste aufgepfropft sind; den Wurzelteil desselben birgt die Wolke, in die es gleichsam eingepflanzt ist. Über ihm liest man die Worte: „Hic nobis maior honos“ („Hier wird uns größere Ehre zu teil“). Die Deutung des Bildes ergibt sich aus der Überschrift und den lateinischen Versen, welche darunter gesetzt sind. Sie lauten in deutscher Übertragung folgendermaßen:

„Wanderer, wer du auch seist, schau her, betrachte dies Bildnis.

Welche Bedeutung es birgt, lass mich verkünden sogleich,
Dass in anderen Boden versetzt die Pflanze gedeihe

Kräftiger als zuvor, weiß, wer verständigen Sinns.

Pfropfst Du auf saftigen Stamm den Zweig, vom Baume geschnitten,

Herrlicher blüht er heran, prächtiger steigt er empor.

Marpurgs Sprösslinge, die den heimischen Boden verließen,

Zweigen vergleicht sie mit Recht wohl der betrachtende Geist.

Ja, drei Zweige, vereint auf einem Stamme im Himmel,

Nähret sie edlerer Saft, als er hienieden sich bent.

Vor des Wurmes nagendem Biss, vor der Kälte geschützt,

Tragen sie himmlische Frucht, jetzt und in ewige Zeit.

Wer dies überirdische Glück im Herzen erwogen,

Sehnt sich zu sterben sogleich, dass ihn der Himmel empfängt.“

Unter den Distichen, welche ebenfalls in Goldschrift auf schwarzem Untergrunde stehen, befinden sich die Initialen: „J. B. S. S. C.“

Den unteren Teil endlich bildet ein Familienbild. Als Hintergrund desselben ist ein dunkler, in der Mitte gardinenartig auseinandergehender Vorhang gemalt. Links der Öffnung sieht man das Familienoberhaupt in bürgermeisterlicher Tracht, rechts die Gattin, zwischen beiden zwei im Kindesalter stehende Töchter, zur rechten Hand des Vaters drei Sprößlinge, deren mittelster sich durch seine Kleidung als Knabe verrät, während die beiden andern sozusagen à la baby gekleidet erscheinen (weißes, mit schwarzen Schleifen geziertes Kleid und weiße Häubchen).

Was die Entstehungszeit des Denkmals angeht, so ergibt sich zunächst aus dem Umstande, dass in der Abbildung Seehausens beide Türme der Petrikirche mit sogenannten welschen Hauben versehen sind, mit voller Gewissheit, dass es erst nach 1676 entstanden sein kann. Bis zum 30. August dieses Jahres hatte der nördliche Turm (wie ursprünglich auch der südliche) eine schlanke, pyramidenförmige Spitze, welche auf der Abbildung in Merians *Topographia electoratus Brandenburgensis* noch zu sehen ist. An dem genannten Tage aber wurde dieselbe durch einen Blitzschlag zerstört.

Daraus folgt zunächst, dass das Epitaph nicht in Beziehung zu der Familie des obengenannten älteren *Johannes Marburg* steht. Wie aber verhält es sich mit der des jüngeren? Aus den Tauf- und Begräbnislisten der Petrikirche lässt sich folgendes feststellen.

Der jüngere *Johannes Marburg* liefs beerdigen:

1. 1674 einen Sohn *Johann Jakob*. Da sich die Eltern 1672 vermählt hatten, dürfte er 1673 geboren sein. Im Taufregister fehlen die Eintragungen vom 3. Mai 1671 bis 26. Okt. 1675.

2. 1681 einen Sohn *Johann Gottfried*, getauft am 19. Sept. 1678.

3. 1685 „ein Töchterlein.“ Dies kann nur die 1683 geborene *Emerentia Sophie* sein. Denn die vor ihr — 1676 — geborene *Dorothea Elisabeth* tritt 1689 unter dem 30. Okt. als Taufzeugin auf.

Ein 1681 „todtgebohrnes Söhnlein“ ist hier ohne Bedeutung.

Außer den genannten drei Sterbefällen verzeichnet die Begräbnisliste keine weiteren, welche für uns in Betracht kommen könnten. Erhalten blieben den Eltern:

1. Die bereits erwähnte *Dorothea Elisabeth* (geb. 1676).

2. *Gödula Magdalena*, geb. 1685, Rogate 1704 zum erstenmal aufgebeten.

3. *Friedrich Wilhelm*, der Vater des Musikschriftstellers, geb. 1688.

Da nun der dritte Sterbefall 1685 eintrat, ist es natürlich, anzunehmen, dass das Denkmal 1686 oder spätestens 1687 entstand, so dass also *Friedrich Wilhelm* noch nicht darauf figurieren konnte. Die Gruppierung des Familienbildes passt hierzu vortrefflich: zwischen den Eltern die beiden zur Zeit lebenden Töchter, zur rechten Hand des Vaters die drei verstorbenen Kinder.

Aber auch die Initialen unter den lateinischen Versen deuten, wie ich meine, darauf hin, dass sich das Denkmal auf den jüngeren *Johannes Marpurg* bezieht. Sie dürften zu lesen sein: „Johannes Berends Senatus Seehusani Consul.“ — Berends wird für das Jahr 1674 als Bürgermeister erwähnt. Zwei Jahre später tritt er als Pate bei der Taufe Dorothea Elisabeth Marpurgs auf, ein Umstand, der gewiss auf freundschaftliche Beziehungen des damaligen Herrn Secretarius zu seinem Vorgesetzten hinweist. Berends stirbt 1697.

Danach wären wir denn in der glücklichen Lage ein Bild der großelterlichen Familie *Marpurgs* nachweisen zu können, an dem nur eins zu bedauern ist: es fehlt ihm der jüngste Sproß, der Vater des großen Sohnes. Übrigens ist das Grabdenkmal auch in allgemein kulturgeschichtlicher Beziehung nicht ohne Interesse.

Adam Krieger

(von Rob. Eitner).

Das vierte Zehen. Aria Nr. 8.

Frei-lich, frei-lich ist die Glut, so da hier in eu-ren Mut

und in al - len A - dern bren - net — von der Ve - nus an - gezündt,

weil sie gar zu lie - bes Kind gleich nach eu - ren Au - gen ren - net.

Ritornello.

Violino
1. 2.

Viola
1. 2.

Violon.

2mal repetiert.

Johann Philipp Krieger

(von Rob. Eitner).

Der ältere Bruder des Johann, von dem im Jahrg. 1896 die Klavierpiecen veröffentlicht wurden. Er wurde am 26. Febr. 1649 zu Nürnberg geboren und starb zu Weisensfels den 6. Febr. 1725. Gerber im neuen Lexikon giebt eine ausführliche Lebensbeschreibung, zu der nur einige archivalische Auffindungen ergänzend einzufügen sind. Er war in Nürnberg Schüler von Joh. Drechsler und Gabriel Schütz, ging dann nach Kopenhagen und nahm bei Schröder noch Unterricht, dessen Vertreter er später an der deutschen Kirche am St. Peter wurde. Gegen 1670 kehrte er nach Deutschland zurück. Gerber sagt nach Nürnberg. Er mag wohl vorübergehend Nürnberg berührt haben, da aber sein Bruder Johann ihn in Zeitz aufsuchte, um sich unter ihm auszubilden, so muss Philipp dort gelebt haben. 1672 wurde er in Bayreuth Kammerorganist und bald darauf Kapellmeister. Da aber die Herrschaft abwesend war, nahm er Urlaub und ging nach Italien, studierte in Venedig unter Rosenmüller, reiste dann nach Rom und machte unter Abbatini einen Kursus durch, besuchte auch Neapel, ging nach Venedig zurück und erwartete die Befehle seines Herren. Als derselbe eintraf reiste er über Wien, spielte vor dem Kaiser und erhielt von ihm den Adelsbrief, dessen Bildnis und 25

Dukaten. In Bayreuth die Amtspflichten wieder übernehmend, fand er manches, was ihm nicht gefiel und nicht ändern konnte und kurz entschlossen, forderte er seinen Abschied, ging nach Frankfurt a. M., dann nach Kassel und hier erreichte ihn die Aufforderung des Herzogs August von Sachsen-Weissenfels, eine Nebenlinie des Kurhauses Sachsen, der auch gleichzeitig Administrator des Erzstiftes Magdeburg mit dem Sitze in Halle war, die Hoforganistenstelle zu übernehmen. Gerber glaubt nun, dass der Administrator und der Herzog von Sachsen-Weissenfels zwei verschiedene Häuser sind und lässt Philipp zuerst nach Halle, dann nach Weissenfels gehen. Allerdings befand er sich nach einem Briefe vom 6. Dez. 1677 in Halle, besuchte in Begleitung des Herzogs den Hof in Dresden und ließ sich vor dem Kurfürsten hören, der ihm einen kostbaren Ring verehrte (La Mara's Briefsamlg. 1, 124 und Fürstenau 2. Bd. S. 9 zur Geschichte der Musik in Sachsen). In den Akten wird der 12. Dez. 1677 als Anstellungsdatum verzeichnet, während der Brief schon vom 6. datiert. Das Schreiben ist an den Herzog August gerichtet, bei dem er sich für die Anstellung als Kammerorganisten bedankt, möchte aber nicht als Untergebener des Kapellmeister David Pohlen stehen, sondern direkt unter dem Herzoge, dem er alles Gute verspricht was er leisten wird. Da er mit der Erfüllung der Bitte die Annahme abhängig macht, wird sie ihm wohl gewährt sein. Sein Gehalt betrug 230 Thlr. Am 12. Febr. 1679 ernannte ihn der Herzog zum Vicekapellmeister mit 500 Thlr. Gehalt. Zugleich erfahren wir auch aus den Akten des sächs. Staatsarchivs, dass sein Sohn *Johann Gott-hilf* daselbst Kammermusiker und Kammerorganist wurde. Herzog August starb am 4. Juni 1680 zu Halle und fiel damit das Stift Magdeburg an Brandenburg (Preußen). Sein Sohn, Johann Adolf I. folgte ihm in Weissenfels, wo er auch residierte und scheint die Kapelle nach Weissenfels gezogen zu haben, wie man aus dem Umstande vermuten kann, dass Krieger nun in Weissenfels seine Funktion übernahm und dort am 18. März 1712 zum Kapellmeister befördert wurde. Außerdem nahm ihn noch der Herzog Christian von Sachsen-Eisenberg „von Haus aus“ als Kapellmeister bei besonderen Gelegenheiten in Anspruch.

Von seinen geistlichen Gesangswerken für Chor und kleines Orchester hat sich sehr viel in Hds. erhalten und besonders in der Kgl. Bibl. zu Berlin in den Manuskripten 12150. 12151 bis 53, nebst 2 Autographen. Bei den Hds., wo der Vorname fehlt, ist es schlechterdings unmöglich festzustellen, ob sie *Philipp* oder seinem

Bruder *Johann* angehören, und ist man bei der einen Stelle geneigt Philipp's Schreibweise zu erkennen, so wird man gleich darauf wieder an Johann erinnert. An Bach und Händel reichen sie beide allerdings nicht heran, doch ist es immerhin von Wert die Mittelglieder kennen zu lernen, welche dem Fassungsvermögen ihrer Zeitgenossen gerecht wurden und in der Achtung derselben höher standen als die Heroen der Kunst.

Sie haben beide eine sogenannte gefällige Musik in der Ausdrucksweise ihrer Zeit geschrieben und hin und wieder blickt auch einmal ein wirklich hübscher Gedanke durch. Einen sehr umfangreichen Satz in Form einer Kantate hat Philipp im Ms. 12152 über die Chormelodie „Ein feste Burg ist unser Gott“ für Chor, 2 Violinen, 2 Violen, Fagott and Bassus continuus geschrieben, dessen Instrumentaleinleitung das Hauptmotiv des Chorals kontrapunktisch verwertet und darauf die Chormelodie in ihrem ganzen Umfange den vier Singstimmen abwechselnd giebt und zwar in der Weise, dass sie zuerst der Sopran führt, dann singt sie der Alt ganz durch, darauf Tenor und Bass. Der Satz ist wenig ansprechend; die schwachen Ansätze von einer kontrapunktischen Behandlung der Stimmen sind zu geringwertig, als dass sie Ersatz für die harmonische und melodische Eintönigkeit bieten könnten. Nach sorgsamer Auswahl theile ich folgenden Gesangssatz mit, den ich wieder, wie im Jahrg. 1896 die Klavierpiecen von Johann Krieger, als Beilage zum Hauptblatte geben werde. Ich halte die Monatshefte ganz besonders geeignet auch die kleineren Geister zum Worte zu lassen, während die *Publikationen* nur das Beste bringen sollen.

Cantata à 2 Cantus et Bassus cont. (Ms. 12152 Nr. 9 in der Kgl. Bibl. Berlin).*)

The musical score is written for three parts: Cantus 1 (Soprano), Ausgesetzter Generalbass (Bass), and Bassus cont. (Bass). The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 3/4. The lyrics are: "Ich bin ei - ne Blu - me zu Sa - ron und ei - ne Ro - -". The Cantus 1 part is in a soprano clef, the Ausgesetzter Generalbass is in a treble clef, and the Bassus cont. is in a bass clef. The score shows a melodic line for the Cantus 1 and a more rhythmic, harmonic line for the other two parts.

*) Kleine Schreibfehler und fehlende Kreuze sind ohne Anzeige verbessert. Die Tonart ist entschieden das moderne Gd. und Ddur.

se, und ei - ne

Ro - se, und ei - ne Ro - - se im Thal.

Cantus 2.

Ich bin ei - ne

Blu - me zu Sa - ron und ei - ne Ro - - -

se, und ei - ne Ro - se, und ei - ne

54 76 6

Mitteilungen.

* *Cenni sull' origine e sul progresso della Musica liturgica con appendice intorno all' origine dell' organo di Federico Consolo.* (Winke über den Ursprung und über das Fortschreiten der liturgischen Musik nebst einem Anhang über den Ursprung der Orgel von Friedrich Consolo). Florenz bei Monnier's Nachfolger. XXIV und 104 S. 4^o.

Auch die Synagoge empfindet das Bedürfnis einer Reform des Kultus und besonders des liturgischen Gesanges und man ist bestrebt, diesen in seiner ursprünglichen Form wieder herzustellen. Jedoch der gänzliche Mangel an alten liturgischen Monumenten, die durch die mehrmalige Vertreibung des jüdischen Volkes aus seinem Lande unterbrochene Tradition, wie auch die Verschiedenheit der Aussprache des Hebräischen in den verschiedenen Ländern machen das Unternehmen äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich. Der Autor unseres Buches, ein geborner Israelite, musikalisch und humoristisch gebildet, hat den Weg der Forschung auf diesem Gebiete betreten und schon im Jahre 1891 eine nach dem Rituale der israelitischen Gemeinde zu Livorno eingerichtete Sammlung von Gesängen unter dem Titel *Libro dei Canti d'Israele* veröffentlicht, welches Werk wegen der Wichtigkeit des Gegenstandes für die Geschichte der Musik von namhaften Musik-Gelehrten Anerkennung gefunden, andererseits aber Bedenken erregt hat, ob die dargebotenen Melodien wirklich alt und traditionell seien. Wie der Titel des uns beschäftigenden Werkchens angiebt, will der Verfasser zur Lösung sehr wichtiger Fragen nur Andeutungen geben, welche nach meiner Meinung noch einer sehr eingehenden Begründung und Ausführung resp. Erklärung bedürfen, um in denselben eine Lösung dieser Fragen auch nur erwarten zu können.

Zuerst behandelt der Verfasser die für die Lesung der Bibel in der Synagoge bestimmte musikalische Notation, die *Neghinoth* — *Taamim* oder *Tropen*. Diese aus den grammatikalischen Accenten entstandenen Zeichen sind aramaischen und syrischchaldäischen Ursprungs, und ihre richtige Notation findet sich in der *Masora*, einer von den alten Rabinern hergestellten Sammlung kritischer, grammatikalischer und paläographischer Beobachtungen und Bemerkungen über das, was in dem Bibeltexte enthalten ist. Eine Erklärung und Übertragung dieser Accente in die moderne Notation ist mehrfach geliefert worden; der Verfasser schenkt der des Johannes Reuchlin, eines Humanisten des 16. Jahrhunderts volles Vertrauen. Die nach Reuchlin und Naumburg beigefügte Übertragung dieser Accente in die moderne Notenschrift und deren Anwendung auf den Anfang des I. Kap. Genesis bieten jedoch keineswegs etwas Neues. (Vergl. Dn. Dom. Mettenleiter, Archiv etc. I. Heft. S. 198 u. s. w.) Die in der Übertragung angewandte moderne Mensur wie auch die accidentiellen Veränderungen der Töne war doch wohl den alten Israeliten unbekannt!

Der zweite Wink gilt der Lesung der Neumen in den gregorianischen Codices. Ausgehend von dem mathematischen Grundsatz „Fortschreiten von dem Bekannten zum Unbekannten“ will der Autor aus der Nebeneinanderstellung mehrerer mit und ohne Linien neumierter Notationen desselben Stückes die Neumen entziffern. Ob er jedoch auf diese Weise zu einem sichereren Resultate gelangt, als man bisher durch dieses Verfahren kommen konnte, hat

er nicht gezeigt. Auch will er das Geheimnis entdeckt haben, in einer ohne Linien und ohne Schlüssel notierten Chormelodie deren Tonalität bestimmen zu können. Die Töne fa und ut sollen ihm als Ausgangspunkte dienen.

Der folgende Abschnitt handelt über das liturgische Recitativ. Hiernach hat die allgemeine liturgische Musik ihren Ursprung in der hebräischen Melodie, aus welcher das Christentum einen Schatz entwickelt hat, in welchem die christliche Kirche heutzutage die wahre Tradition besitzt. Die sich hieranschließenden Kompositionen des Verfassers sind in mehrfacher Hinsicht interessant. Den Schluss bildet seine Meinung über den Ursprung der Orgel, welche, wie das Monochord, aus der Aufstellung der Tetrachorde (vergl. Boetius, musica, I. Buch. Kap. XX.) entstanden sei.

Der Verfasser meint (S. V), die Accente Taamim entsprächen den gregorianischen Neumen, während zwischen beiden doch ein wesentlicher Unterschied besteht. Die Neumenfiguren sind auflösbar; es sind Zusammensetzungen aus Virga und Punktum und sie geben, wenn auch nicht nach bestimmten Intervallen, die Modulation der Stimme an; beides ist bei den Accenten Taamim nicht der Fall.

Die Bestrebungen des Verfassers verdienen alle Anerkennung, zumal er durch seine Kenntnis der hebräischen Sprache zu diesen Arbeiten besonders befähigt ist. Im Anschlusse an die mustergültigen Arbeiten der Benediktiner von Solesmes, die ihm nicht unbekannt sind, dürfte er manches für die Musikgeschichte Wertvolle zu Tage fördern. P. B.

* *Taddeo Wiel*. I teatri musicali Veneziani del settecento. Prefazione al Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia. Venezia 1897 fratelli Visentini. gr. 8°. 79 S. u. Appendice 8 Taf. Preis 2,50 M. Die Verleger versenden die eben im Druck vollendete Vorrede, die in geschichtlichem Rahmen und in freier Behandlung das ganze Feld der europäischen Opernproduktion bis zur Neuzeit enthält; diesem schließt sich dann eine Aufzählung mit historischen Notizen der 14 venezianischen Theater des 17. Jhs. an, denen dann Einzelheiten, Dokumente u. a. folgen. Die angehängten Tafeln scheinen die Plätze im Theater anzuzeigen, so verstehe ich wenigstens die Aufzählung der Procenj, Pargoletto und wieder Proceni der ersten und zweiten Ordnung, wohl gleichbedeutend mit unserer Bezeichnung 1. u. 2. Rang. Der Katalog soll dann ähnlich eingerichtet sein wie Lajarte's *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra à Paris* 1878, nur leider mit dem Unterschiede, dass in Venedig grösstenteils die Partituren fehlen, während gerade Lajarte's Katalog so wertvoll durch das Vorhandensein derselben wird.

* *Rudolph Freiherr Procházka*. Arpeggien. Musikalisches aus alten und neuen Tagen von . . . Dresden 1897, Oskar Damm. gr. 8°. 12 und 149 S. Preis 3 M. Eine mit lebhaften Farben geschilderte Mozartverehrung in Prag in 4 Abschnitten: Don Juan, Zauberflöte, Allgemeines, Titus, mit manchem neuen Moment versehen. Darauf folgen die böhmischen Musikschulen, Das musikalische Prag der Gegenwart, Prager Glockenstimmen (Geläute), Haydn, Mozart und Beethoven mit dem hübschen Motto: „Haydn ist der Weg zum Himmel, | Mozart ist der Himmel selbst, | Beethoven der Gott in demselben.“ Ferner: Musiker und Dichter (von Operntexten), Ernestine von Fricken, Schumann's erste Braut, zum ersten Male nach Familien-Nachrichten ausführlich dargestellt. Künstlerbilder aus der Werkstatt, der Bühne und dem Konzert-

saal. Streiflichter über Robert Franz und sein Lied, enthält meistens Selbsterlebtes, da er mit Franz befreundet war. Eine moderne Musikgeschichte, betrifft Dr. Svoboda's Illustrierte Musikgeschichte. Stuttgart 1894, Karl Grüniger, die in den Augen des Verfassers vortrefflich ist und Ambros an die Seite gesetzt werden kann. Dem Schreiber dieser Zeilen ist sie bis jetzt unbekannt, doch muss dieselbe nach dem Urteile obigen Verfassers ein wahres Wunderwerk sein. Noch sei erwähnt, dass der Abschnitt „böhmische Musikschulen“ aus einem kleinen biographischen Lexikon besteht, welches manches Neue und wie es scheint auch Verbürgte enthält.

* Die von Prof. Ernst Rabich, Herzogl. sächs. Musikdirektor und Hofkantor in diesem Jahre neu gegründete Musikzeitung: Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza 1897, Hermann Beyer & Söhne, in gr. 4^o, monatlich eine Nummer, mit modernen Musikbeilagen, enthält auch einige historische Artikel, die der Erwähnung wert sind. In Nr. 1/2 von Jos. Sittard: Zur Geschichte des Kirchengesangs in Hamburg in der ältesten Zeit mit Dokumenten. Die Nachrichten beginnen mit dem 11. Jh. und schliessen mit Emanuel Bach. In Nr. 3/4 befindet sich von Hugo Riemann ein Artikel über die Söhne Seb. Bach's mit der Mitteilung eines Streichquartetts von Em. Bach als Beilage. Der Artikel beschäftigt sich nicht mit der Lebensgeschichte derselben, sondern ausschliesslich mit ihren Leistungen und ihrer Stellung als Komponist zu den Zeitgenossen. Hierbei sei die Gelegenheit benützt auf die Neuausgaben obigen Verfassers der Söhne Seb. Bach's bei Steingraber in Leipzig aufmerksam zu machen. Es sind dies Johann Bernhard Bach: Fuge in Fd., Joh. Chrstn. B.: Konzerte in Gd. Ed. Dd. mit untergelegtem 2. Pfte. und eine Sonate in Cm. Joh. Chrstph. B.: Sarabande mit Variationen, Joh. Chrstph. Friedr. B. ein Allegretto mit Variationen, Karl Phil. Em. Bach: Ausgewählte Klavierwerke, Konzerte in Cm. Gd. Dd. Dd. (Nr. 2), Esdur mit untergelegtem 2. Pfte. Wilh. Friedemann Bach: Konzerte in Em. Dd. Amoll, Fd. mit untergelegtem 2. Pfte., Suite in Gmoll, Sonaten und kleinere Klavierpiecen.

* Die Antiquariats-Buchhdlg. von J. St. Goar in Frankfurt a. M. bietet eine Sammlg. von 14 Konzerten von Mendelssohn, Beethoven, Seb. Bach, Rob. Schumann, Mozart und Weber, aus dem Nachlasse der Frau Klara Schumann in meist älteren, zum Teil Original-Ausgaben mit den Orchesterstimmen und mit zahlreichen Korrekturen und Vortragszeichen der ehemaligen Besitzerin versehen, zum Preise von 120 M. aus.

* Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 998, enth. 1309 Nrn. Geschichte der Musik, theoretische Schriften, praktische Musik. Eine wertvolle Sammlung, deren letztere Abteilung auch ältere Werke enthält, als liturgische Werke, Gesangbücher, Opern, Oratorien u. a.

* Hierbei eine Beilage: Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner. Bog. 1.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

**XXIX. Jahrg.
1897.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

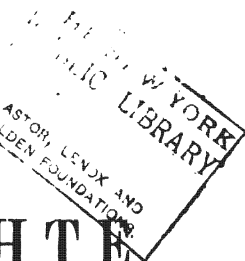
No. 8.

Ein Dialog John Hilton's.

Von Dr. Wilibald Nagel.

Der Mann, von dessen Schöpfungen eine hier besprochen und mitgeteilt werden soll, kann in der Musikgeschichte keinen besonders hervorragenden Platz beanspruchen. Doch sind der Gründe, welche mich zur Mitteilung des Dialoges *Hilton's* veranlassen, mancherlei, Gründe, von denen ich hoffe, dass sie auch von den Lesern dieser Zeitschrift anerkannt werden mögen. Man wird sie im einzelnen aus den folgenden Angaben entnehmen können.

Mit dem Wirken *Palestrina's* war der Höhepunkt der Entwicklung der älteren Kontrapunktistenschule erreicht, die Formen der Messe, der Motette waren bis zu dem Grade ausgebildet, dass jeder Schritt darüber hinaus ein Schritt abwärts werden musste, Form und Inhalt deckten sich in ihnen vollkommen. Wollten die Tonsetzer nicht auf jede künstlerisch-selbständige Äußerung verzichten, so war es geboten, nach neuen Formen, nach neuen Mitteln des musikalischen Ausdrucks zu suchen. Dieser notwendigen Forderung kamen gewichtige Umstände zu Hilfe: die strenge Satzweise, welche in Italien ihren vorläufigen Abschluss fand, war kein originäres italienisches Produkt, niederländische Künstler hatten sie im lachenden Süden eingebürgert. Aber wenn auch der nordische Ernst die leichter geknüpft Kunst, welche der heitere Himmel Italiens geboren, in den Hintergrund drängte, sie vernichten, jede Spur von ihr verwischen



konnte er nicht. In den „Frottole“ lebte das auf den homophonen Bau der Sätze gerichtete italienische Prinzip der Komposition mehrstimmiger Tonstücke fort, und diese Form erwies sich sogar so lebenskräftig, dass, als nach dem hauptsächlich durch mancherlei soziale Gründe bedingten massenhaften Anwachsen der *Madrigale* sich das Interesse der Musikliebhaber mehr und mehr von der kirchlichen Kunst entfernte, in eben dieser neuen Form gesellschaftlicher Musik zwei Kompositionstypen auf lange Zeit nebeneinander her gingen, deren einer sich der nordischen Satztechnik vorwiegend anschloss, während der andere grössere Hinneigung zur Weise der Frottole bekundete. Wie sich beide Arten dann mehr und mehr mischten, ist bekannt. Der zweite Punkt, welcher die allmähliche Auflösung der Kontrapunktik bedingte, war das Aufkommen der Monodie und der Oper; von vorneherein war die Tendenz dieser neuen Kunstrichtung der kontrapunktisch-kombinierenden Satzweise entgegengesetzt gewesen. Glücklicherweise erfolgte die Entwicklung der Kunst nicht im Sinne der erzaristokratischen Gruppe der (damaligen) Neuplatoniker, wenn auch die Musiker, vorab *Caccini*, den Lehrsatz des griechischen Philosophen (theoretisch!) adoptierten, dass Musik nichts als Sprache und Rhythmus und erst zuletzt Ton sei. Natürlich nicht, denn zu allen Zeiten hat der Satz des alten *Horaz* gegolten, den man an dieser Stelle wohl am besten dahin variiert: *Naturam expellas penna, tamen usque recurrit*. Das Madrigal und die Anfänge der Oper stehen nur insofern in innerem Zusammenhange, als in diesen dank dem gesunden Sinne und der natürlichen Begabung der Tonsetzer durchaus nicht alles auf die theoretisch beabsichtigte trockene tonale Deklamation hinauslief; vielmehr zeigten sich da und dort melodische Keime von zuweilen grosser Schönheit, imitatorische Einsätze bei mehrstimmigen Parteen — Ausdrucksweisen also, welche dem *Madrigale* durchaus nicht fremd waren. Die spezifische Art von *Caccini's* Koloraturen fehlt den Madrigalen; wohl begegnet man ihr in italienischen „Dialogen“, wenn auch mehr oder weniger modifiziert.

Das Madrigal gelangte, soviel wir wissen, Ende der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts zuerst nach England. Als *Caccini* seine „*Nuove Musiche*“ veröffentlichte (1602), war im Norden schon eine Sammlung von „*Ayres*“ publiziert, welche die Bekanntschaft mit des Italieners „Richtung“ voraussetzt. Wir dürfen diesen Satz unbedingt in der Form aussprechen; einmal gingen den „*Nuove Musiche*“ langjährige Erörterungen der Kunst-Art, welche sie repräsentierten, voraus, und England war, wie aus *N. Yonge's*, *Th. Morley's* u. a. Lebens-

geschichten bekannt ist, seit Jahren gewohnt, italienische Musik zu importieren, ein englischer Künstler konnte andererseits damals unmöglich auf dieselbe Idee wie die gleichzeitigen Italiener kommen, nämlich rein deklamatorische Musik zu schreiben, ohne dass zu dieser neuen Stilart eine zwingende innere Notwendigkeit vorlag. Dass dem so war, dass gar kein dem englischen Musikleben entkeimter Grund vorhanden war, der die englischen Tonsetzer von ihrer gewohnten Ausdrucksweise sich hätte entfernen und ganz neue, der bisherigen Musikart diametral gegenüberstehenden Bahnen hätte aufsuchen lassen können, lehrt ein Blick auf die englische Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Ich leugne durchaus nicht, dass im allgemeinen zwei Menschen, die weder sich noch etwas von sich gegenseitig kennen, gleichzeitig dieselbe Idee haben können. Aber mit den „Erfindungen“ auf künstlerischem Gebiete sollte man uns verschonen, da geht die Entwicklung Schritt für Schritt, keine Erscheinung ist ohne eine vorausgegangene andere zu erklären. Dass die Engländer im 16. Jahrhundert und um dessen Wende keine Lust an theoretischen Spekulationen hatten, wie sie dem Kreise der Italiener, dem wir die Monodie verdanken, eigen war, darf man schlankweg sagen: man lese, wie *Morley* es bejammert, dass er einen Traktat schreiben soll, wie *Dowland* ein ausführliches Werk — verspricht, wie *Elway Bevin* statt einer Kompositions- und Musiklehre eine Sammlung von Kanons in die Welt schickt u. s. w.

Die Oper fand in England keinen günstigen Boden. (Es ist hier nicht der Ort, um auf die Gründe für diese auffallende Erscheinung einzugehen.) Höfische Festlichkeiten mit einem gewissen dramatischen Zuschnitt, bei welchen die Musik oft reichlich zu thun hatte, waren in England seit langer Zeit bekannt und beliebt. Aber ihr Publikum beschränkte sich in den meisten, wenn nicht allen Fällen auf den Kreis des Hofes, das Volk hatte nichts von all dem Glanz und der Kunst, die da entfaltet wurden. Aber das Bedürfnis nach dramatisch-musikalischen Formen war in den weitesten Kreisen vorhanden. Man war von alters her gewohnt, Instrumentalmusik bei den öffentlichen dramatischen Spielen zu hören. Chöre waren in dieselben eingefügt worden, um die Zwischenakte des Drama's auszufüllen, oder seine Moral in knapper Form zu bieten; gewisse, allerdings zum Teil unscheinbare Keime lagen in der Art, wie sich in geistlichen und dann auch in weltlichen Werken ganze Chortruppen gegen einander aufstellten, und wie in den Quodlibets — in einem englischen Manuskripte fand ich den bezeichnenden Ausdruck „Medley“ dafür, über

welchen *Grove* keine Auskunft giebt — direkter Bezug auf das dem Gesang lauschende Publikum genommen wird u. s. w. Das, was über die höfischen Feste in die Öffentlichkeit drang, musste die große Menge mit Neugierde und dem Sehnen, Ähnlichem beizuwohnen, wemöglich Gleiches oder Entsprechendes zu besitzen, erfüllen. In den Tagen *Elisabeth's* hatte sich ein ganz gewaltiger Umschwung im Musikleben Englands vollzogen: war unter ihres Vaters Herrschaft die künstlerische Bethätigung im wesentlichen auf die Kirchen und vor allem auf den Hof beschränkt geblieben, so war die Musikbildung im England der Queen Befs eine allgemeine. (Ich darf die Aufzählung der Faktoren, welche dieselbe bedingten, hier übergehen und auf den 2. Teil meiner Geschichte der Musik in England, — Straßburg, Trübner — welcher im Drucke ist, verweisen.) Das mehr und mehr erkaltende Interesse an den Werken kirchlicher Kunst, die Freude an den neuen Formen des Madrigals, der Canzonetten, Balletten, die Lust am Instrumentalspiel, am gemeinsamen, geselligen Musizieren, die mit dem unablässigen, hier in gewissem Sinne: planlosen Musizieren verbundene Sucht nach Neuem musste die Tonsetzer veranlassen, die neue Art des deklamatorischen Musikstiles, welche im Grunde genommen nur im dramatischen Werke Existenzberechtigung hatte, auf das einfache Lied zu übertragen. Der im Volke vorhandene Wunsch nach einer Art von Äquivalent für die ihm verschlossene „Oper“, das Vorbild, welches diese in einzelnen Teilen hierfür abgab, führte dann zu der recht ausgedehnten Pflege der „Dialoge“.

Wir haben zunächst die Form der englischen „Dialoge“ einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Was die Tonsetzer und Theoretiker unter diesem Namen begreifen, ist durchaus nicht immer das gleiche, wie ein Blick auf das letzte Stück von *Morley's* Balletten von 1597 und auf die letzte zweistimmige Ayre in *Dowland's* 3. Buch von 1603 u. a. m. lehrt. In der *Dowland's*chen Komposition macht ein 5stimmiger Chor den Schluss, *Morley's* genanntes Werk ist für 7 Stimmen gearbeitet. In jenem wirken 2 Lauten mit; *Hilton's* Dialoge haben als Fundament einen (nicht bezifferten) Bass. Mit der fortschreitenden Pflege des Sologesanges entwickelte sich die Form dahin, dass der Dialog — nicht ausschliesslich — aus Frage und Antwort bestand; am Schlusse vereinigten sich die beiden Stimmen zum „Chorus“. Vielfach wurde eine bestimmte szenische Voraussetzung für den Inhalt des Dialoges angenommen, später sogar direkt angegeben. So schrieb *George Herbert* ein Anthem in Form eines Dialoges zwischen einem Christen und dem Tod, *Ford* setzte ein

Anthem zum Gebrauch für die Weihnachtszeit (Davey) und in „The Treasury of Musick, cont. Ayres . . . Comp. by Mr. Henry Lawes, late Servant etc. London 1669“ (3 Bücher) findet sich unter Nr. 1 folgende szenische Angabe: „A Storm, Cloris at Sea, near the Land, is surprized by a Storm: Amintor on the Shore, expecting her Arrival.“ In diesen Stücken ist von irgendwelcher dekorativer Verwendung der Musik, wie sie die Engländer schon früher versucht hatten (vergl. einzelnes im Fitzwilliam Virginal Book edd. Squire und Fuller-Maitland) nicht die Rede. Der Stil ist meist trocken deklamatorisch, hin und wieder findet sich in den Dialogen einmal ein einzelnes Wort verziert. Überaus charakteristisch ist es, wenn in einzelnen Handschriften, z. B. der Nr. 11608 der Add. MSS. des British Museum, sich eine dem Schreiber derselben nicht gehörende Hand den Spafs gemacht hat, einzelne Takte, z. B. Schlusscadenzen durch arg gedehnte Schnörkel zu erweitern. Davon blieben auch geistliche Sätze nicht verschont, wie das „Ardens est cor meum“ *Deering's* in derselben Handschrift lehrt. *Hilton* ist in dem gleichen Manuskript mit Dialogen vertreten; er setzte das Urteil des Paris mit, natürlich 4stimmigem, Chor, das Urteil Salomos über das Kind und die um dessen Besitz streitenden Mütter und den Dialog „Job“, der hier mitgeteilt werden soll.

Wir müssen vorher jedoch noch ein Wort über das Verhältnis des „Dialogs“ zur Cantate, speziell zur Kammercantate sagen. Man kann dasselbe dahin fixieren, dass jener die Keime aufweist für die durch *Carissimi's* Wirksamkeit in Aufnahme gekommene erste typische Form der Kammercantate, welche man im allgemeinen als aus dem Wechsel von Recitativen, Arien und Solosätzen bestehend bezeichnen kann. Von der älteren Form der Dialoge behielt *Hilton* die Gewohnheit bei, die Stimmen sich am Schlusse zum „Chor“ vereinen zu lassen. Auch in seinen Dialogen findet der Wechsel zwischen recitativischen und mehr arios gehaltenen Stellen —, welche sich allerdings in bescheidenen Grenzen halten — statt. Wie in der Kammercantate ist in den Dialogen eine intensive, farbenreiche Mitwirkung von Instrumentalmusik ausgeschlossen — im „Dialog“ war schon durch seinen geringen Umfang daran nicht zu denken. Die Begleitung bildet der, wie schon gesagt, unbezifferte Bass.

Überaus bemerkenswert sind weniger bei *Lawes* u. a. als bei *Hilton* die Ansätze zu dramatisch wirksamer Abgrenzung der einzelnen Verse, resp. Sätze. Wir kommen darauf zurück.

Biographisches über den Komponisten an dieser Stelle mitzuteilen,

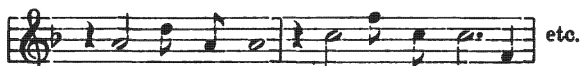
erscheint überflüssig; man findet das einzelne in *Davey's* Buch.*) Es genüge, dass *Hilton* 1599 geboren wurde und 1657 starb. Einen bestimmten Zeitpunkt der Abfassung jener Dialoge vermag ich nicht anzugeben.

Nach einigen einleitenden, freien Worten, welche sogleich mitten in die Situation führen, folgt *Hilton's* Text im wesentlichen den charakteristischen Versen des 1. und 2. Kapitels aus dem Buche Hiob. Die singenden Personen sind: Gott, Satan, die 4 Boten (von einer Stimme gesungen), Hiob und dessen Frau, deren Partie der (Sopran-) Sänger der Boten ausführte. Hiob singt Alt, Gott Tenor und Satan, nicht mehr als recht und billig, den Grundbass.

Das Stück hebt ganz im konventionellen Tone des deklamatorischen Stiles an; die Worte Satan's „up and downe“ werden selbstredend zu einer wiederholten passenden Tonverbindung (ebenso das „wandering“) benutzt. Solchen kleinen ausschmückenden Zügen begegnen wir schon in den Madrigalen. Bis zu dem 2. Gesange Satan's bleibt jedoch der Ton im allgemeinen gleichmäßig trocken. Satan wird jedoch gleich seinem berühmten Vetter Mephisto dieses Tones satt: Die Modulation wird reicher, die melodische Linie bewegter. Ganz trefflich im engen Rahmen ist die Steigerung in den Berichten der 4 Botschafter musikalisch illustriert. Für die aufsteigende chromatische Linie im Berichte des vierten Boten finden sich bei anderen Tonsetzern mancherlei Parallelstellen. [Ich verzichte hier darauf, die Stellung der englischen Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts zur Chromatik darzulegen; man wird erschöpfende Angaben darüber in meinem Buche finden.] Die Mittelstimme zu bilden, wie in der von mir vorgeschlagenen Ausführung des Basses geschehen, wird kaum einem Widerspruche begegnen. In dem folgenden Sätzchen Satans ist die Siegesgewissheit und die hämische Freude des Beherrschers aller Verdammten recht charakteristisch wiedergegeben; dass Se. höllische Majestät nicht chro-

*) Trotzdem *Davey* mit Recht darauf aufmerksam macht, dass 2 *J. Hiltons* existiert haben müssen, — der ältere lieferte einen Beitrag zu der großen Madrigalsammlung: *The Triumphs of Oriana* — findet sich im Index seines Buches keinerlei Hindeutung darauf. Derselbe ist überhaupt im ganzen völlig unbrauchbar, da *Davey* das Bestreben hat, an jeder Stelle, wo er einen Tonsetzer nennt, alles mögliche über den Mann zu sagen, dann nochmals zusammenfasst, einzelnes auslässt, um einige Seiten weiter wiederum auf ihn zurückzukommen, und nun — völlig zwecklos — jede Seite im Index verzeichnet, wo der betr. Komponist, wenn auch ohne weitere Hinzufügung eines charakteristischen Zuges vorkommt. Auf die „Dialogues“ geht *Davey* nicht ein, wie ihm überhaupt die formelle Seite der Kunst u. m. a. gleichgiltig ist.

matisch grunzt und knurrt, sondern als „zielbewusster“ Teufel sich in klaren tonalen Grenzen hält und voll Behagen sich an dem „downe“ freut, ist nur der Situation entsprechend. Sehr ausdrucksvoll und bezeichnend ist auch Hiob's Gesang. Das Kunstmittel, eine Phrase in höherer Lage zu wiederholen, um den Eindruck zu verstärken, hat *Hilton* auch in dem Salomonischen Urteil angewendet:

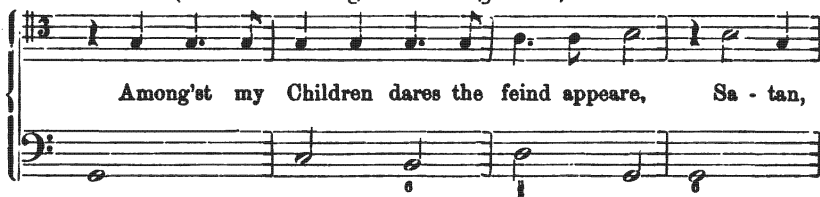


Oh mercy Sir, Oh mercy Sir.

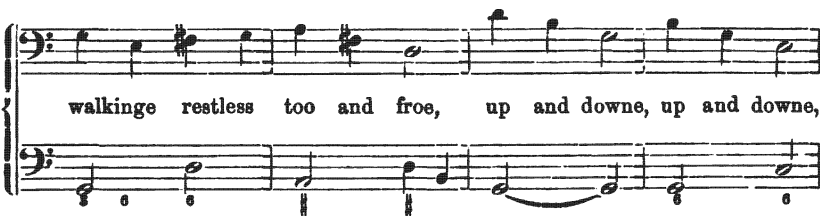
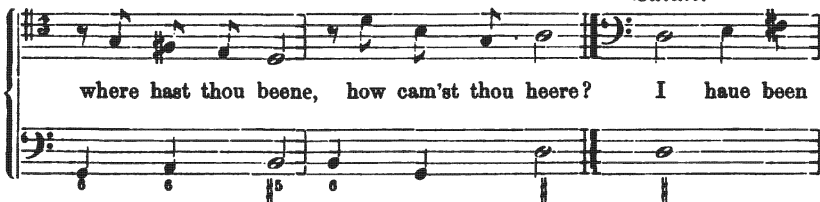
Die Haupttonart ist Gdur, eine Vorzeichnung ist nicht angegeben. Ich lasse nach diesen Bemerkungen den Dialog folgen.

The Dialogue of Job. (God, Satan, Job's wife, the Messengers.)

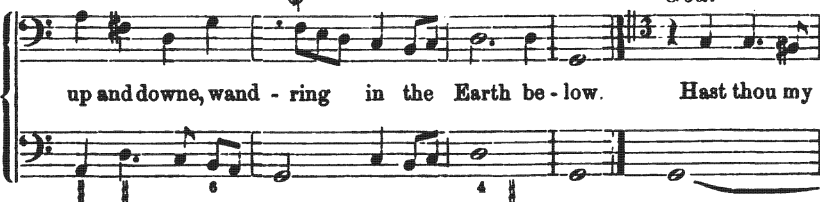
God. (Die Bezifferung ist hinzugesetzt.)



Satan.



God.



servant Job ob - ser - ved then? Un-par - ra - lel'd among'st the

sunns of men, how perfect and how upright in my sight he doth be

haue himselfe both day and night. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Die neu gegründete Berliner Verlags-Gesellschaft „Harmonie“ beginnt demnächst ein größeres wertvolles Unternehmen, das die weitesten Kreise, besonders aber das musikliebende Publikum interessieren wird. Es ist eine von Prof. Dr. H. Reimann (Berlin) herauszugebende Sammlung von Lebens- und Charakterbildern aller großen Tonmeister, nebst Einführung in deren Werke. Die Sammlung erscheint in einzelnen, vornehm ausgestatteten, illustrierten Prachtbänden (à M 3,—). Die hervorragendsten Musikforscher haben ihre Mitarbeiterschaft in Aussicht gestellt, z. B.: Dr. H. Welte, Prof. Jedliczka, Otto Lessmann, Prof. Dr. S. Jadassohn, Hoftheaterdirektor Wittmann, Dr. Gehrman, A. Niggli, Prof. Gernsheim, Priv.-Doz. Dr. Sternfeld, La Mara, Kapellmeister Volbach, Prof. L. Auer, Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt, und viele andere.

* Zeitschrift für Bücherfreunde, Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig, 1. Jahrg. 1897. Erscheint in monatlichen Heften in hoch 4^o von je 9 Bogen und Beilagen für Anzeigen. Der Inhalt umfasst alles dasjenige was Büchersammler interessieren kann: Historisches, Praktisches, Winke bei Anlage von Sammlungen jeder Art. Z. B. enthält Heft 4 einen Artikel über „moderne Plakatkunst“, ferner „Vom Autographensammeln“, dann eine Encyclopädie der Wissenschaft von A. L. Jelinek in Wien. Ganz besonders wertvoll sind die zahlreich eingestreuten Abbildungen in Buntdruck, die luxuriös ausgeführt sind. Der Preis des Jahrganges von 12 Heften beträgt 24 M.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Joh. Phil. Krieger. Bog. 1. 2. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner. Bog. 2.

MONATSSCHRIFT für MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben
VON
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 3 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Ein Dialog John Hilton's.

Von Dr. Wilibald Nagel.

Salan.
(Fortsetz.)

Doth Job serue God fir nought, loves hee not
more thy giufts then thee whe - rof thou send'st him
store, hast thou not fenst his per-son and his state, Encreas't his
substance, made him for-tu - nate, Touch but his bones, torment

his flesh a While, and to thy face hee'l straight his god re - vila.

God.

Doe what thou wilt I giue him o're to thee thyne is his bo - dy

I Messenger.

but his life be free. Where is my Lord? Aye mee! Thy

Cattell are by the Sa-be-ans tane,¹⁾ and they thy servants by the sword have

¹⁾ Das \sharp ist von mir hinzugefügt, trotzdem derartige Querstände in engl. und andern Werken der Zeit nichts Seltenes sind. Bird pflegte sie als eine Art Spezialität. Die gleiche Erscheinung im folgenden Takt hat weniger Auffallendes; umgehen liefs sie sich hier nicht: die Fortschritte weisen des entschiedensten auf F3 als das Ziel.

²⁾ Bei Shakespeare kommt die Form ta'en vor = taken.

³⁾ Etwa so auszuführen:

Cattell are by the Sa-be-ans tane, and they thy servants by the sword have

II Messinger.

slayn. Thy sheep and servants are consum'd by fyre. Three

III Messinger.

bands of feirce Caldeans Armed with Ire haul driven away thy Camells¹)

IV Messinger.

kil'd thy men. From forth the Bowells of the Earth's black Den

a fearfull Whirlwind did a - rise and teare thy house a sunder

¹) Die Rücksichtnahme auf den Wortaccent ist wie hier, so an mehreren anderen Stellen zu bemerken.

²) Ich denke mir eine Ausführung etwa so:

a fearfull Whirlwind did a - rise and teare thy house a sunder

where thy Children were. There, thy beloued Sons and Daughters

fell I onely I es - caped the news to tell.

Satan.

With Boyles and botches, ev'n from sole to Crowne, Job shall be

smytten, that will bring him downe, that will bring him downe, that

Job.

will bring him downe. Aye mee! my beanyes gone,

my flesh decays, yet while I live my maker will I prayse.

Job's wife.

Still patient Job, t'is that prolongs thy payne, Curse God and dye.

Job.

Woman thou prat'st in vayne; thou foole, shall good things to - us welcome

bee and shall wee then repine at Mi - ser - y

1) Na - ked I from my Mother's wombe was tane, 2) and

na - ked thither must re - tur - ne agayne t'was God that

gave them me, and t'was the same that took them

1) Die nächsten Takte sind in der Handschrift nicht klar.

2) Die Handschrift hat offenbar irrthümlich hier sane. 3) Seite 134.

from mee. Bles - - - sed bee his name.

Chorus 4 pts.

Meanwhile no waywardness in Job appear'd; nor Muttringe

speech a - gaynst his God was heard.

b) Vielleicht

Mitteilungen.

* *Tabulae Codicum Manu Scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, edidit Academia Caesarea Vindobonensis. Volumen IX. (Codicum musicorum pars I.) Cod. 15501—17500. Vindobonae 1897 venum dat Caroli Geroldi filius bibliopola Academiae. gr. 8^o. 10 S. Vorwort, 420 S. Text. Pr. 7 M.

Auf gut deutsch heisst das obige: Katalog der Musikhandschriften der K. K. Hofbibliothek in Wien. Wenn ein Katalog je ein Vorwort bedurft hat, so ist es der vorliegende. Wir haben in betreff der Musikkataloge schon Manches erlebt, aber der vorliegende setzt allen die Krone auf. Doch ehe wir uns in das Vorwort vertiefen, wollen wir der *K. K. Akademie* der Wissenschaften in Wien, der *Direktion* der Hofbibl. und vor allem dem Verfasser des Kataloges selbst, Herrn Dr. *Joseph Mantuani* unsern Dank abstatten für die Herstellung eines gedruckten Kataloges der Musikalien der so überaus reichhaltigen Hofbibliothek und hoffen, dass die Ksl. Akademie nicht auf halbem Wege wird stehen bleiben, sondern Herrn Dr. *Mantuani* die Vollendung des Kataloges bis auf die Druckwerke übertragen. So wie der Titel des Kataloges ist auch der Katalog selbst in lateinischer Sprache abgefasst, doch hat Herr Dr. *Mantuani* die Original-Titel und jede Bemerkung auf der Handschrift in der Originalsprache wiedergegeben. Das Wunderlichste ist aber die Reihenfolge der Werke. Die Hofbibl. hat das Unglück gehabt nach einer Reihe begabter Bibliographen und Musikverständiger nur Pflichtbeamte zu erhalten, denen Bibliographie und Musik Nebensache war. Anton Schmid starb 3. Juli 1857. Er hinterliess einen wohlgeordneten ausführlichen Zettelkatalog, der aber von den Nachfolgern missachtet und verworfen, zum Teil vernichtet wurde. Die Bibliothek wurde nun von Neuem geordnet und signiert und ohne auch nur irgendwie Rücksicht auf den Inhalt der Werke zu nehmen, blindlings nach dem Format eingereiht und mit der laufenden Nummer versehen, zum Teil auch in andere Fächer eingeordnet, so dass neben einem liturgischen Werke z. B. eine Oper, eine Messe, eine Sinfonie, ein Liederwerk, ein Klavierwerk in wilder Reihe aufeinander folgen und in dieser gewiss einzig dastehenden Unordnung musste der Katalog nolens volens angefertigt werden. Nicht einmal die Werke eines Komponisten stehen zusammen. Andere Bibliotheken ordnen ja auch ihre Werke nach dem Format und nehmen fortlaufende Nummern, doch die Kataloge werden alphabetisch oder wissenschaftlich geordnet und die Signatur nebst Standort hinzugefügt. In der Weise sind die gedruckten Kataloge der Liegnitzer, Königsberger, Freiburger, Heilbronner, Joachimthal'schen, Briegschen u. a. Bibliotheken hergestellt. Die alphabetische Ordnung ist immer die beste, da sie dem Suchenden die wenigste Zeit kostet und nie Irrtümer durch Angabe falscher Seiten oder Nrn. im Register entstehen können. Auf diese sehr einfache Idee scheint man aber in Wien gar nicht gekommen zu sein und hat sich nur auf die Ordnung der laufenden Nr. gestützt, trotzdem dieselbe die absonderlichste in ihrer Art ist. — Was nun die Beschreibung der Mss. selbst betrifft, so verdient Herr Dr. *Mantuani* unser ungeteiltes Lob. Schon dass er eine bestimmte Art festgesetzt hat, wie jedes Ms. zu beschreiben ist und dies durch den ganzen Katalog streng durchführt, ist ein nicht gering

zu schätzender Vorzug, der nur von wenigen Bibliographen mit dieser Gewissenhaftigkeit befolgt wird. Ferner giebt die Beschreibung der Mss. auf jede Frage Antwort und der Suchende kommt nirgends in Zweifel. Bei Sammelwerken ist der Inhalt genau verzeichnet. Selbst diejenigen, denen das Latein nicht mehr geläufig ist, werden sich sehr bald einarbeiten. — Die Hofbibl. steht allerdings unter der Verwaltung des Oberhofmeisteramtes, wird aber von der Ksl. Akademie der Wissenschaften in Wien unterstützt, die auch den Katalog drucken lässt, und da die Verfasser, Verleger und Drucker des österreichischen Staates die Verpflichtung haben von jedem Werke, welches erscheint, ein Exemplar der Hofbibl. abzuliefern, so hat auch der Staatsbürger ein gewisses Recht die Bibl. zu benutzen, was auch in jeder Hinsicht gewährt wird. — Aus dem Vorworte erfährt man, dass erst durch die Bemühungen des Grafen *Moritz von Dietrichstein* der Bestand der Musikalien ein so bedeutender geworden ist. Bis dahin besaß die Bibl. nur Werke die aus Klöstern stammten und bei der Aufhebung derselben der Hofb. eingereiht wurden, doch teilte man sie teilweise nicht der Musik, sondern der Theologie zu. Der bereits erschienene Bd. der theologischen Abteilung ist aber in betreff der Musik-Codices, sehr ungenau und fast unbrauchbar und doch befinden sich darunter sehr wertvolle Codices die einer neuen Beschreibung bedürfen. Darunter sind Lieder der Minnesänger und Troubadours, Autographe von Lassus u. a. Graf von Dietrichstein's Verdienst bestand nun darin im Jahre 1827 aus dem Archive der Ksl. Hofkapelle 47 Bde. mit polyphoner Musik des 16. und 17. Jhs. der Hofb. einzuverleiben, 1828 legte er eine Autographen-Samlg. an. 1829 schaffte er noch das Übrige aus dem Hofkapellarchive in die Hofb., worunter sich auch die reichhaltige historische wichtige Privatbibl. des Ks. Leopold I. befand. In dieser Samlg. befanden sich zahlreiche Opern, Serenaden, Kantaten u. a. aus der Zeit zu und nach Leopold I., unter den Kaisern Joseph I., Karl VI. und Maria Theresia gesammelt. Auch der Hofkapellmeister *Joseph von Eybler* hat die Hofb. um Vieles vermehrt, besonders durch Partituren von A. Salieri aus dem Archive der „Witwen- und Waisen-Pensionfonds-Gesellschaft der Wiener Tonkünstler“. Auf diese Weise wuchs der Bestand der Musikalien bis auf 8000 Nrn., die von Anton Schmid geordnet und alphabetisch katalogisiert wurden. Erst 1850 warf man diese Ordnung um und schuf das jetzige Chaos. — In der Hoffnung, dass Herr *Mantvani* mit seinen Vorschlägen zur Vollendung des Kataloges durchdringt, sei der Ks. Akademie nochmals unser Dank dargebracht für die Veröffentlichung des kostbaren Bestandes der Hofbibliothek.

* Fehlerverbesserung. Seite 118 Z. 14 v. o. lies humanistisch statt humoristisch.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Joh. Phil. Krieger, Bog. 2. 2. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner, Bog. 3.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

Die Weimarer Hofkapelle im XVI. Jahrhundert

bis zum dreißigjährigen Kriege.

Von Ernst Pasqué († 20./3. 1892).

Manuskript in der Großherzogl. Bibl. zu Weimar.*)

Wenn auch mit dem Einzuge *Johann Friedrich des Großmütigen* in Weimar (1552) die Stadt wieder eine wirkliche Residenz geworden, so war doch die dortige fürstliche Hofhaltung noch immer eine einfache, deren musikalischer Bestandteil nur durch den Organisten und wenige Trompeter repräsentiert wurde. 1554 starb der entthronte Kurfürst und sein zweiter Sohn *Johann Wilhelm* erhielt Weimar (der ältere, *Johann Friedrich der Mittlere* zog nach Gotha und starb als Gefangener fern der Heimat 1595). Der junge Herzog, welcher oft mit dem französischen Hofe in Berührung kam, war ein prachtliebender Fürst und sein Hofstaat zu Weimar wurde nach und nach ein ebenso bunter als zahlreicher. Er hielt Musiker, Geiger und Lautenisten, die bald eine vollstimmige Kapellmusik bildeten; in einer eigenen Kapellschule wurden die „Singeknaben“ unterrichtet, um den Dienst bei Hofe wie in der Hofkirche zu verrichten. An der Spitze dieser „Cantorey“ oder Hofkapelle stand *David Köhler*, vordem Kantor zu Altenburg (starb als solcher zu Zwickau), und unter den Schülern der Kapellschule erscheint ein Mann, der bald als hellleuchtender Stern am musikalischen Horizont strahlen sollte. Es war

*) Mit Erlaubnis der Direktion obiger Bibliothek zum Abdruck gebracht.

dies *Johannes Eccard*. 1553 zu Mühlhausen in Thüringen geboren, war er etwa 14 Jahre alt als Singeknabe in die Weimarer Kapellschule getreten (1567 wird er urkundlich daselbst erwähnt), dann als „Hofmusicist“ angestellt worden. Er blieb bis 1571 in Weimar; in letzterem Jahre erhielt er 3 Gld. „zu endlicher Abfertigung“, weil er sich „an ein ander Orth begeben“. *Johannes Eccard* starb als hochberühmter Komponist und Kapellmeister am Brandenburgischen Hofe 1611 zu Berlin. *) Von 1567—1569 war *Johannes Hermannus* aus Arnstadt Kapellmeister.

1570 sah sich *Johann Wilhelm* genötigt seinen Hofhalt einzuschränken und der größte Teil der Hofkapelle wurde entlassen. Dafür erscheint ein neuer Kantor Namens *Paulus Köhler*, der jedoch schon im folgenden Jahre 1571 wieder abging. 1569 waren vorhanden: 14 Sängerknaben, 5 welsche Geiger, **) 5 musikalische Trompeter, 1 Heerpauker und 2 Zinkenbläser.

Die fürstlichen Hofkapellisten trugen eine „Livrey“. Dieselbe bestand nach einer gleichzeitigen in Farben ausgeführten Zeichnung (ein Modebild des XVI. Jahrhunderts!) aus schwarzen Strümpfen und Schuhen, weiten Spangenhosen und kurzer Jacke von gleicher Farbe. Letztere war seitwärts zugenestelt, hatte einen hohen Stehkragen, der den ganzen Hals umschloss, aus dem ein weißer enggehäkelter Kragen hervorschaute. Jacke und Ärmel waren mit schwarz- und weißgestreiftem Zeug eingefasst. ***) Dazu trugen sie einen überhohen, oben abgerundeten Hut mit ganz schmaler Krempe und einem kleinen gembartartigen Federchen. Auf der rechten Schulter am Ärmel fand sich von Goldfäden eingestickt: V(erbum) D(omini) M(anet) I(n) Ae(ternum) und ein Zeichen bestehend aus zwei Querstrichen, die sich kreuzten und einen Bogen, der sie verband. Dies war die einzige Zierrat ihrer ebensowenig schönen als bequemen Kleidung. Dennoch muss bemerkt werden, dass sie einen französischen Korbdegen an der Seite und einen Dolch im Gürtel trugen.

Johann Wilhelm starb 1573 und nun wurde diese älteste Weimarer Hofkapelle vollends aufgelöst. Jede Musik verstummte im

*) Muss zu Königsberg heissen, ein alter Irrtum. Die Redaktion.

**) Zwei dieser welschen Künstler heissen: *Anthonio Andriel* und *Hans Pelz*.

***). Zu dieser Kleidung war erforderlich pro Mann: 7 $\frac{1}{2}$ oder 8 $\frac{3}{4}$ Ellen „lundsich“ (londoner) Tuch zum Rock und zu 2 Paar Hosen, 6 Ellen Barchent zum Wamms, 1 $\frac{1}{2}$ Ellen Futtertuch „unter die Hosen“, 3 Ellen Leinwand als Futter für das Wamms.

Schlosse und die welschen Geiger zogen mit ihren Instrumenten von dannen. Nur ein einziges „kleines Geiglein“ fand sich in dem Nachlasse des Herzogs vor, dafür aber eine große Menge verschiedener musikalischer Blasinstrumente. *)

Eine Zeit der Ruhe folgte und so gut wie unbewohnt blieben die verschiedenen fürstlichen Wohnsitze in Weimar. Die beiden Söhne Johann Wilhelms, die Herzöge *Friedrich Wilhelm I.* (n. 1562 m. 1602) und *Johannes* (n. 1590, m. 1605) lebten nach ihres Vaters Tode von 1573 bis 1586 unter Vormundschaft des Kurfürsten *August* von Sachsen auf dem Schlosse zu Altenburg, woselbst sie ihren Studien oblagen und sich viel mit Kunst beschäftigten. Beide unterhielten auf dem Altenburger Schlosse einen kleinen Verein von Sängern und Instrumentisten, der zuerst von einem jungen Musiker Namens *Rosthius*, früher Kapellschüler in Torgau, dann aber von einem tüchtigen, als Komponist bekannt gewordenen Kapellmeister, *Johannes Heroldt* geleitet wurde. Diese Kapelle und ihr Vorstand folgten den Herzögen nach Weimar, als letztere 1586 daselbst wieder ihren Wohnsitz nahmen.

Friedrich Wilhem I. (Stifter der älteren, 1672 erloschenen Linie Altenburg) hatte die Prachtliebe seines Vaters geerbt und rasch wurde der junge Weimarer Hof einer der glänzendsten Fürstensitze der sächsischen Lande. Der Herzog unterhielt Musiker und Sänger, Maler, Kunstdrechsler und Baumeister und alle sonstigen zu einer Hofhaltung nötigen — oder auch sehr unnötigen Personen. Doch nicht lange dauerte dies rauschende kostspielige Leben und Treiben. 1591 übernahm Friedrich Wilhelm I. die Vormundschaft der Söhne *Christians I.* von Kur-Sachsen und verlegte seine Residenz nach Torgau. Sein Bruder *Johann* blieb in Weimar, doch verlegte er oftmals seine Residenz nach dem liebgewonnenen Altenburger Schlosse.

Unter Herzog Johann gestaltete sich die Weimarer Hofhaltung zwar einfacher wie unter seinem älteren Bruder, doch wurde Musik und Gesang mit Vorliebe gepflegt und für die abgedankten oder nach Torgau gezogenen Musiker traten nach und nach neue ein. Nicht lange dauerte es und eine förmliche Kapelle war wiederum bei-

*) Das Inventar der nach dem Tode Johann Wilhelms vorgefundenen musikalischen Instrumente lautet: „5 stille (gerade) Zinken, 4 krumme neue Zinken, 3 krumme alte Zinken, 2 voyandt Zinken, 2 alte Pohssaunen, 1 große quarta Possaun, 1 Futter alte Flötthen, 1 große Flötthen, 1 Bass Pumphardt, 8 Krümpfhörner, 1 Futter Schreipfeifen, 1 Futter alte Schweitzer-pfeifen, 1 kleines Geiglein.“ — Das Wort „Futter“ ist gleichbedeutend mit Futteral.

sammen, die diesmal ein längeres Leben fristen sollte als ihre Vorgängerin. Ihm, dem Stifter der neuen fürstlichen Weimarer Linie, wäre demnach auch die vollständige Einbürgerung der Musik am Weimarer Hofe und ihr dortiges rasches Aufblühen zu danken.

Herzog Johann vermählte sich 1593 mit Dorothea Maria von Anhalt und feierte 1594 die Geburt seines ältesten Prinzen Johann Ernst. (Er hinterließ, wie bekannt, zwölf Kinder, unter denen Herzog *Bernhard*, einer der Helden des dreißigjährigen Krieges ganz besonders hervorragte.) Vermählung und Taufe gaben Anlass zu großen Festlichkeiten, bei denen Musik und Gesang natürlich nicht fehlten. So sehen wir denn auch in jenen Jahren (1593 und 1594) am Weimarer Hofe einen Verein von etwa vierzehn Musikern; in Betracht des damaligen Musikzustandes überhaupt ein recht vollständiges und vollstimmiges Konzert. Die meisten dieser Musiker waren samt dem Kapellmeister, wie schon erwähnt, mit den beiden Herzögen von Altenburg gen Weimar gezogen und hier ihre Verhältnisse geregelt (verbessert) und endgiltig festgestellt worden. Sie bildeten einen Teil des fürstlichen Hofhaltes unter der Bezeichnung „Hofkapelle“ und zugleich auch das erste und älteste *wirkliche* derartige Institut am Hofe zu Weimar.

Der Bestand dieser Weimarer Hofkapelle vom Jahr 1594 war folgender:

Johannes Heroldt, Kapellmeister, Walter Strobel, Lautenist, Zacharias Seufs, Fidelist, Maroldus Campius, Conrad Günther und Johann Linke, Bassisten, Johann Richter, Peter Timme und Heinrich der Kellerschreiber, Tenoristen, Tobias Küchler und Petrus Templin, Altisten, Walter Stepher, Christianus Johannes Agricola und Johann Caspar Nicolaus Rosthius, Diskantisten.

Der Kapellmeister *Johannes Heroldt* bezog einen jährlichen Gehalt von 57 Gld. 3 Groschen; pro Woche 1 Gld. Kostgeld; 9 Gld. 3 Gr. für die Sommer-, 5 Gld. 12 Gr. für die Winterkleidung und 10 Gld. für den Hauszins. Sodann erhielt er noch, auf daß er die Diskantisten und andere Musikanten um ein leidliches speisen könne, 6 Scheffel Weimarisch Korn, 3 Fass Bier, 1 Tonne Wildpret und 4 Klafter Holz. Die übrigen Musiker empfingen jährliche Gehalte von 20—40 Gld., der Altist Küchler aber 52 Gld. Die vier Erstgenannten erhielten dazu noch ein Jeder pro Woche 1 Gld. Kostgeld und *Johann Linke* als Pagenlehrer noch 16 Gld. für ein Kleid. Von mehreren dieser Musiker vermag ich Näheres mitzuteilen. *Johannes Heroldt* war seiner Zeit ein bekannter Komponist.

Zu Jena geboren und dort in der Musik ausgebildet, zog er als junger Bursche hinaus in die Welt, um es in seiner schönen Kunst weiter zu bringen und zugleich sein Glück zu versuchen. Nach längerem Aufenthalt in österreichischen Landen, trat er zu Altenburg in die Dienste der beiden Herzöge und zog dann mit ihnen nach Weimar, woselbst er bis an seinen Tod, der um 1610 erfolgte, blieb. Er lieferte für die Kirchen- und Kammermusiken seines Fürsten mancherlei Kompositionen, wovon mehrere durch den Druck bekannt geworden. So erschienen von ihm: 1594 zu Gratz ein 6stimmiges Passionale, 1601 zu Nürnberg „Teutsche Liedlein“ in 4 Stimmen und ebendasselbst 1606 „Schöne weltliche Liedlein mit 4 Stimmen, auf allerley Instrumenten zu gebrauchen.“

Von *Christian Johann Agricola*, der später seine Stellung in Weimar mit der eines Kantors an der Schule zu Erfurt vertauschte, besitzen wir ebenfalls mehrere gedruckte Werke, u. a. eine Partie Motetten mit 4, 5, 6, 8 und mehr Stimmen, und eine Anzahl 5-, 6- und mehrstimmiger Gesänge auf alle Feste des Kirchenjahrs, beide Sammlungen von Kompositionen zu Nürnberg bei Conrad Bauer zu Anfang des XVII. Jahrhunderts gedruckt und erschienen.

Nicolaus Rosthius war zu Weimar geboren, dann als Musiker in die Dienste des Hofes zu Altenburg getreten. Von dort zog er nach Heidelberg, woselbst er 1580 bei der kurpfälzischen Hofkapelle als Diskantist angestellt wurde. Hier komponierte er „dreißig weltliche und geistliche teutsche Lieder von 4, 5 und 6 Stimmen“, welche er seinem damaligem Herrn, dem Kurfürsten Ludwig von der Pfalz, widmete und 1583 zu Frankfurt am Main im Druck erscheinen liefs. 1593 sehen wir ihn wieder als Mitglied der Weimarer Hofkapelle und in demselben Jahre lässt er in Altenburg drucken: „dreißig neue liebliche Galliarden mit schönen lustigen Texten und mit 4 Stimmen componirt.“ Diese Lieder wurden ein Jahr später (1594) zu Jena aufs neue aufgelegt, ein Zeichen, dass die lustigen Texte und Kompositionen viele Liebhaber gefunden. 1614 treffen wir Rosth als Pastor zu Cosmenz, im Altenburgischen, doch ist er auch noch immer als Musiker thätig, denn in demselben Jahre erscheinen von ihm zu Gera 17 Motetten für 6 und 8 Stimmen.

Noch wäre *Konrad Günther* zu erwähnen, der ein tüchtiger Musiker — Bassist — gewesen sein muss, da wir ihn bald an der Spitze der Weimarer Hofkapelle sehen werden.

Die Aufgabe der Hofkapelle bestand in der musikalischen Ausschmückung des Gottesdienstes, Ausführung der Tafelmusiken und

Mitwirkung bei den verschiedenen Hof- und Familienfesten, welche damals meistens durch Inventionen, Karussells und balletartigen Darstellungen im Reithause, dann im Tanzsaale gefeiert wurden. Zu diesen letzteren Musikern wurden meistens noch die Trompeter und Pauker herangezogen, desgleichen auch, nach Bedürfnis, die „Thurnmänner mit ihren Gesellen“ von Weimar und Erfurt. Da mussten denn die „Singer und Instrumentisten, Lautenisten und Fiedler“, als „wilde Männer“, oder „alte Teutsche“ verkleidet mit dem bunten Aufzuge der Fürsten und Herren durch die Gassen ziehen, fiedelnd und blasend, um dann später wieder im Tanz- und Bankettsaale lustige Trinkliedlein oder zierliche galante Galliarden nach den mehr oder minder kunstreichen Kompositionen ihres Kapellmeisters zu singen und zu spielen.

Herzog Friedrich Wilhelm I. war 1602 mit Tode abgegangen; sein fürstlicher Bruder Johann überlebte ihn nur wenige Jahre: er starb 1605 und hinterließ seinen acht Söhnen die Regierung, über welche der Kurfürst von Sachsen nun seinerseits die Vormundschaft führte, bis 1613 der älteste der Prinzen, *Johann Ernst* (n. 1594, m. 1626), die Regierung übernahm.

Während dieses Zeitraums waren mancherlei Veränderungen in der Hofkapelle vorgegangen.

Nach dem Tode des Kapellmeisters *Johann Heroldt* wurde ein Musiker des Namens *Johannes Stoll* dessen Nachfolger. Er war vor dem Kantor zu Reichenbach, 1591 in Zwickau, schrieb manche geistliche und weltliche Lieder und starb zu Weimar 1613. Nun wurden die Funktionen eines Kapellmeisters provisorisch dem früher genannten Bassisten *Konrad Günther* übertragen. Nach erfolgter Großjährigkeit und dem Regierungsantritte des Herzogs Johann Ernst, berief dieser Fürst, welcher der Musik ganz besonders zugethan gewesen sein muss, einen der bedeutendsten Musiker damaliger Zeit an seinen Hof und an die Spitze der Hofkapelle. Es war dies der wohlbekannte

Johann Hermann Schein,

einer der berühmten großen S, worunter man damals den kursächsischen Hofkapellmeister *Heinrich Schütz*, den Organisten und Kapellmeister zu Halle, *Samuel Scheidt*, und unsern *Schein* verstand, als drei der bedeutendsten Meister des XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts.

Hermann Schein, Sohn des Pastors Hieronymus Schein zu Grünheim bei Meißen, ward in letzterer Stadt am 20. Januar 1586

geboren. Nach seines Vaters Tode brachte die Mutter ihn nach Dresden, wo der dortige Hofprediger Polykarpus Leyser den Knaben als Diskantist in die Hofkapelle aufnahm. Hier blieb Schein vier Jahre und übte sich fleißig in der Musik, besonders im kunstreichen Gesange. 1603 am 18. Mai bezog der junge siebzehnjährige Mann die Schule zu Schulpforta und hierauf die Leipziger Universität. In letzter Stadt blieb er nun, in manigfacher Weise, besonders aber als Musiker, zuletzt sogar als Director musices thätig, bis Herzog Ernst den bereits Wohlrenommierten 1613 an seinen Hof nach Weimar zog. *)

Schein muss ein ebenso talentvoller, als seinem Bilde nach zu urteilen, origineller Mensch gewesen sein; er mochte sich wohl als Künstler, als Meister einer der schönsten der freien Künste fühlen und demgemäß auftreten, denken und handeln. Dies musste von Einfluss auf die Kapellmusiker sein, an deren Spitze er stand. Es mag von nun an wohl lustig in den Musiksälen des Weimarer Schlosses geklungen haben. Geübte Stimmen sangen die wohlgesetzten weltlichen Liedlein ihres Kapellmeisters, ernste und sinnige sowohl, als lustige und sogar recht schelmische, unter den Klängen der damals üblichen Instrumente, zur Freude des Fürsten, seiner Gäste und seines Hofes. Auch die Kirchenmusiken erhielten neue Gestalt. Schein muss deren manche komponiert haben (wovon aber nichts aufzufinden gewesen, **) denn es heisst, dass in der Schlosskirche „mit Zinken, Drumeten und Heerpauken, mit Fideln und Lauten gar künstlich musiciret“ worden sei. Das Wirken Schein's in Weimar, sein Ruf und Ruhm verbreiteten sich bald über die thüringischen Lande hinaus, so dass, als 1617 am 23. November der berühmte Kantor der Thomasschule in Leipzig, *Sethus Calvisius* mit Tode abging, der Magistrat letzterer Stadt dem Weimarer Hofkapellmeister diese wichtige aber wenig einträgliche Stelle antrug, welche Schein denn auch, mit Bewilligung seines ihn ungern scheiden sehenden Fürsten, annahm. Er siedelte wieder nach Leipzig über und blieb daselbst, fortwährend schaffend und lehrend, bis an seinen Tod, der ihn am 19. November 1630 im 45sten Jahre seines Alters ereilte.

Vor den 1621 erschienenen „Waldliederlein“ befindet sich sein Bildnis im Holzschnitte. Es stellt ihn dar in seinem 35. Jahre: eine kräftige gedrungene Gestalt mit einem originellen Kopfe, der einen

*) Siehe die Biographie von A. Prüfer, Lpz. 1895, Breitkopf & Härtel, gr. 8°.

**) Man kennt heute ausser den zahlreichen geistlichen Gelegenheitsgesängen von 1615—1627 acht Sammlungen mit geistlichen Gesängen.

ganz ungewöhnlichen zu beiden Seiten weit wegstehenden Haarputz zeigt; ein Schwert an der Seite und die Linke kräftig auf die Hüfte gestemmt, während die Rechte eine beschriebene Notenrolle hält. Das Blättchen gehört heute zu den Seltenheiten.

Nach Schein's Abgange von Weimar übernahm der Bassist *Konrad Günther* wiederum provisorisch die Funktionen eines Director musices, bis er später Vicekapellmeister und endlich wirklicher Kapellmeister wurde, in der Reihe der Vierte. Doch die Glanzepoche der Weimarer Hofkapelle war vorüber. Der beginnende und auch Weimar hart heimsuchende dreißigjährige Krieg hemmte die heitere Entwicklung musikalischer Kunst an dortiger Stelle und erst nach Beendigung jenes furchtbaren Kampfes gewinnt sie wieder ein neues und fruchtbringendes Leben.

Mitteilungen.

* Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Herausgegeben von *Paul Runge*. Leipzig 1896, Breitkopf & Härtel, fol. 14 Vorbll. mit 2 autographierten Umdrucken und Vorwort, 199 Seiten mit 132 Liedern. Im ganzen 6 Facsimile. Preis 20 M.

Die Colmarer Hds. befindet sich auf der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München, die Donaueschinger ist der Colmarer fast gleich, die wenigen Abweichungen sind vom Verfasser aufgenommen. Die Melodien sind mit der deutschen Choralnote, die mit der Neume noch die meiste Ähnlichkeit hat, notiert. Der Verfasser hat sie verständigerweise mit der römischen Choralnote wiedergegeben. Einen absoluten Wert haben beide Notengattungen nicht, daher der Taktstrich wegfällt und an die Stelle der Rhythmus des Textes tritt. In betreff der Anwendung der *Plica ascendens* und *Plica descendens*, die Dr. *Hugo Riemann* dem Verfasser zur Anwendung empfahl, gehen die Ansichten auseinander: Dr. *Bäumker* beweist im literarischen Handweiser 1896, Nr. 662, S. 754, dass ihre Anwendung hier nicht stattfinden kann und verweist auf den Artikel von *P. Bohn* im 27. Jahrg. der M. f. M. S. 47, der speziell über die Plica handelt. Man lese dort besonders den Abschnitt S. 47 unten, der in klarer und einfacher Weise die Plica erklärt. Da jedoch ihre Anwendung auf den Melodieschritt keinen Einfluss ausübt, so ist die Verwendung derselben ohne Schaden und braucht man nur die schiefe Stellung in eine grade und den kurzen Strich sich wegzudenken. Der Verfasser macht im Vorworte sehr richtig darauf aufmerksam, dass der Inhalt beider Handschriften keine Meisterlieder, sondern Minnelieder sind und sucht der ältesten Niederschrift nachzugehen, die aber heute nur schwer mehr feststellbar ist. Die Melodien sind außerordentlich gesangreich und zeigen sogar hin und wieder durch die Wiederholung des Anfanges am Schlusse der Melodie das Bestreben nach Form. Man muss sich nur hüten irgend eine Taktart der Melodie aufdrängen zu wollen, wie es der Verfasser im Vorworte gethan hat, sondern nur

den Text ausdrucksvoll deklamieren, wie es noch heute im Recitativ Gebrauch ist, was freilich Rich. Wagner zum Tempel hinausgejagt und dafür das rhythmisch taktisch begleitete Recitativ eingeführt hat. Dem Freunde alten Minnegesanges wird die prächtig ausgestattete Sammlung zu einem Quelle hohen Genusses werden.

* Die *Klavier-Sonate*, ihr Ursprung und ihre Entwicklung von J. S. Shedlock B. A. Aus dem Englischen übersetzt von Olga Steglitz. Berlin 1897, Karl Habel. kl. 8°. VI u. 185 S. mit Reg. Pr. 4 M. Eine sehr verdienstliche, gewissenhafte und auf Quellen gestützte Arbeit. Für die frühere Zeit hätte man allerdings eine umfangreichere Quellenkenntnis gewünscht, doch betrifft dies nur die Einleitung, denn von dem Momente ab, wo sich der Verfasser der Klaviersonate nähert, sind seine Quellennachweise ausgiebig und den That-sachen entsprechend. Der Herr Verfasser ist einer der wenigen Engländer, die des Deutschen vollkommen mächtig sind, und da die Klaviersonate ganz eigentlich ein deutsches Produkt ist, so kommt ihm diese Sprachkenntnis sehr zu statten. Es erregt in der That unsere Bewunderung, wie gut der Herr Verfasser in der älteren bis zur neuesten Literatur der deutschen Musikforschung bewandert ist und wie er sie für sein Thema zu verwerten versteht. Ebenso müssen wir seinem ästhetischen Urteile unsere Anerkennung zollen. Von Kuhnau bis Liszt und Brahms treffen wir überall die genaueste Kenntnis der einschlägigen Werke und ein richtiges fein abgewogenes Urteil, verbunden mit einer trefflichen Ausdrucksweise. Die Übersetzerin scheint manchmal mit der Musiktheorie nicht ganz vertraut zu sein und wählt Ausdrücke, die in der Theorie nicht Gebrauch sind, auch lässt sie sich hin und wieder von der englischen Satzkonstruktion zu sehr beeinflussen und stört dadurch den im Übrigen geschickten Fluss der Rede. Das Thema ist für uns Deutsche nicht neu, doch ist immerhin die Darstellung eine so vorzügliche und so in die einzelnen Leistungen eingehende, dass Jeder mit Vorteil das Buch benützen wird.

* *Hans Loewenfeld* aus Berlin. Dissertation: *Leonhard Kleber* und sein Orgeltabulaturbuch als Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im beginnenden XVI. Jahrhundert . . . Berlin 1897, Druck von R. Boll. 8°. 81 Seiten. Eine sehr fleißige und gewissenhafte Arbeit, die leider in der breitspurigen Spitta'schen Art, wie derselbe das Liederbuch „*Sperontes Singende Muse an der Pleiße*“ behandelt hat, abgefasst ist und des Lesers Geduld auf eine starke Probe stellt. Gründlichkeit ist für den Historiker die erste Bedingung, doch alles hat seine Grenzen. Lässt er sich auf Hypothesen ein, die nicht lösbar sind, weil die Quellen und Beweise fehlen und beschränkt sich nicht auf eine gedrängte Darstellung, so verfällt er philologischen Spitzfindigkeiten, die schliesslich in Nichts zerfallen und wie eine Seifenblase sind. Ebenso haben bibliographische Beschreibungen von Handschriften und Druckwerken ihre Grenze; überschreitet man dieselbe und kommt nicht über das Itippelchen hinweg, so wird man langweilig. In letzteren Fehler ist der Herr Verfasser verfallen, indem er die dem Historiker wohlbekannte Handschrift auf 21 Druckseiten beschreibt. Der wichtigste und beste Abschnitt ist der auf Seite 22: Das Leben Kleber's. Hier giebt der Herr Verfasser zum grossen Teil wohl beglaubigte Nachrichten, die ihren positiven Wert haben und wo die Ausführlichkeit selbst bei aufgestellten Mutmassungen ihren Wert behalten, oder Fingerweise für spätere Nachforschungen geben. Ebenso anerkennenswert sind die folgenden Ab-

schnitte: Das musikalische Leben, Lehrer und Einflüsse, die auf Kleber wirkten. Die Orgel in der Kirche. Die Orgelpraxis Kleber's und der Inhalt der betreffenden Handschrift. Sehr gut sind die Nachweise über sonst vorkommende Tonsätze, doch hätte der Herr Verfasser noch hinzufügen können, welche von den Tonsätzen bereits neu veröffentlicht sind: Isaac's Frater Conradus (Bl. 142 v.) befindet sich im 2. Teile des deutschen Liedes des 15. und 16. Jhs. (M. f. M., Beilage, Jahrg. 12 ff. S. 171). 17 Praeludien und 1 Fantasie als Anhang zum Buxheimer Orgelbuche (M. f. M., Jahrg. 19 ff. S. 96 u. f.).

* 23. Jahresbericht der *Kgl. Akademie der Tonkunst in München* für das Studienjahr 1896/97. München 1897, Hofbuchdruckerei Kastner & Loosen. 8°. 82 S. Ausser den üblichen Berichten über Lehrer- und Schülerbestand nebst Aufzählung der Lehrfächer und ihre Schülerbeteiligung (Musikgeschichte trägt *Berthold Kellermann* in 40 Stunden mit einer Zuhörerschaft von 48 weiblichen und 48 männlichen vor) werden die Werke namhaft gemacht, die einstudiert und vorgetragen wurden, darauf folgen 12 Konzerte und Übungsabende in denen auch ältere Meister zum Worte gelassen werden. Als Schluss folgen 6 Nekrologe über verstorbene Lehrer des Instituts: *Otto Hieber, Ludw. Muggenthaler, Heinr. Richter, Martin Härtinger, Aug. Skerle* und *Karl Brulliot*, die zugleich einen wertvollen Nachtrag zur Totenliste in Nr. 6 der Monatsh. bilden.

* *Erwiderung.* Auf S. 67 des 29. Jahrg. der Monatsh. habe ich Herrn F. van Duyse aufmerksam gemacht, dass mittelalterliche Melodien nicht in den Taktrhythmus einzuzwängen sind, sonst erhält man solche Wunderlichkeiten, wie er auf Seite 164 der Tijdschrift 5, 3 zum Besten giebt. Der genannte Herr will mich nun in einem zweiten Artikel belehren, dass dies beim niederländischen Volksliede nicht der Fall war, da Text und Musik gleichen Rhythmus hatten (bekanntlich ist dies bei allen Völkern der Fall). Da das Mittelalter aber mit der Neume, oder der Choralnote notierte, die keinen absoluten Wert haben, da sie nicht Mensuralnoten sind, so ist obiger Einwurf hinfällig. Allerdings hatte die Melodie den Rhythmus des Textes, doch lässt sich der Rhythmus nicht in den modernen Takt zwingen. Lange genug hat es gewährt, ehe der Musikhistoriker zu der Erkenntnis gelangt ist, doch heute können nur Dilettanten dagegen sündigen. Der römisch katholische Choralgesang beruht heute noch auf denselben mittelalterlichen Gesetzen. Rob. Eitner.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Joh. Phil. Krieger, Bog. 3. 2. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner, Bog. 4.

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quellen- und Hilfswerke

siehe die Annonce im Jahrg. 1891 S. 144.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

IX. Jahrg.
1897.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint
eine Nummer von 1 bis 8 Bogen. Insertionsgebühren
für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Anonymi Introductorium Musicae.

(c. 1500.)

Nach dem Unicum der Leipziger Universitätsbibliothek
neu herausgegeben von **Dr. Hugo Riemann.**

Die anscheinend an Musikalien so arme Leipziger Universitätsbibliothek birgt doch bei genauerer Untersuchung mancherlei wertvolle Raritäten. Zu diesen gehört auch ein musiktheoretisches Kompendium, ein dünnes Bändchen von nur 35 Druckseiten klein 4°, eigentlich 8°, aber mit breitem fortlaufend mit Stichworten und kleinen Notenbeispielen versehenem Rande, in drei Ternionen liegend, deren Vorderblätter mit A (I), II, III, B I, II, III, C I, II, III foliiert sind. Das Werkchen ist vollständig, da das (nicht foliierte) erste Vorderblatt von A auf der ersten Seite den kurzen Titel „Musica“ zeigt und das dritte Rückblatt der Lage C nur auf der oberen Hälfte der Vorderseite bedruckt, sonst aber leer ist. Auch erweist die Abgeschlossenheit des Inhalts die Vollständigkeit. Trotz aller Bemühungen gelang es mir nicht, den seltenen Druck zu identifizieren, der sämtlichen Bibliographen unbekannt ist. Dass derselbe spätestens im Anfange des 16. Jahrhunderts hergestellt ist, geht mit Bestimmtheit aus dem datierten Acquisitionsvermerk auf der leeren Rückseite des letzten Rückblattes (C IIIb v.) hervor:

„Dono dedit quidam baccalaureus tunc temporis magistrandus
MDVII“.

Das Schriftchen ist also seit 1507 Eigentum der Bibliothek — vielleicht ist der „baccalaureus t. t. magistrandus“ selbst der Verfasser? Die höchst merkwürdigen Typen wollen aber zu denen keines der Leipziger Drucker dieser Zeit passen, auch würde doch wohl der Verfasser nicht unterlassen haben, ein Dedikationsexemplar mit den farbigen Initialen versehen zu lassen, für deren Eintragung bei sämtlichen Kapitelanfängen der Raum frei gelassen ist. Überhaupt habe ich aber aus der Vergleichung einer sehr grossen Zahl alter Drucke den Eindruck gewonnen, als sei das Kompendium vor 1500 gedruckt. *)

Das ganze lateinisch abgefasste Schriftchen ist mit gothischen Lettern einer mittleren Grösse gedruckt, aber für die Anfänge der einzelnen Absätze sind stets romanisierende Typen einer höchst seltenen und völlig übereinstimmend mir nicht nachweisbaren Form gewählt (vgl. das Facsimile, das ich beifüge, um mit seiner Hilfe den Drucker vielleicht doch noch ausfindig zu machen). Die Abbreviaturen sind zum Teil bis an die Grenze der Lesbarkeit gehäuft z. B. *dr̃na* für *differentia*, *r̃oe* für *robore*, *f̃m* für *secundum*, *p̃s* für *partis*. Zuzufolge dieser Häufung der Abkürzungen und einer sehr knappen Darstellung ist der Inhalt des Kompendiums reicher als sein Umfang vermuten lässt. Übrigens ist die Ausdrucksweise gewählt und von einer an Pedanterie grenzenden Vermeidung von Wiederholungen derselben Worte. Durch Ausscheidung alles irgend Entbehrlichen ist die Darstellung zu einer besonders übersichtlichen und wirklich bestimmt orientierenden geworden (vgl. z. B. die Erklärung der Taktzeichen und Proportionen). Jedenfalls nimmt das Kompendium einen Platz unter den besten Arbeiten gleicher Tendenz in Anspruch, sodass die Vervielfältigung des vielleicht einzigen erhaltenen Exemplars den Freunden der Musikgeschichte willkommen sein wird.

Die Notenbeispiele sind ziemlich ungeschickt in Holzschnitt ausgeführt, **) was einer Datierung des Drucks vor 1500. wenigstens nicht

*) Auffällig ist die wörtliche Übereinstimmung einer grossen Zahl von Sätzen mit der „Musica“ des *Adam von Fulda* (1490); von diesen Sätzen entstammen einige den Traktaten des *Johannes Tinctoris*, aus denen sie z. B. auch in des *Gafurius Practica musicae* übergingen, andere aber finden sich nur bei *Adam*. Da *Adam's* Traktat zum ersten Male 1784 durch Gerbert veröffentlicht wurde (nach der einzigen vielleicht autographen 1870 verbrannten Straßburger Handschrift), so liegt der Gedanke nahe, dass das *Introductorium* wenn nicht von *Adam* selbst, so doch von einem Schüler desselben herrührt. Dadurch gewinnt aber die Vermutung, dass der Leipziger Mensuralkodex 1494 zu *Adam von Fulda* selbst in engerer Beziehung stehen könnte, neue Nahrung.

**) Sämtliche Holzstöcke sind, wie ich nachträglich bemerke, in der 1514 von Friedrich Peypus in Nürnberg gedruckten 3. Auflage des *Musiktraktates* des *Johannes Cochlaeus* wieder benutzt, welche Schrift überhaupt in *naher Ver-*

widerspricht. Das Wasserzeichen des Druckpapiers ist ein halbgefüllter schlanker Henkelkrug mit einem kleinen Kreuze über der engen Mündung, das des (jedenfalls jüngeren) Vorsetzblattes ein Tannenzapfen.

(fol. 1 r.)

M u s i c a.

(fol. 1 v.)

Introductorium musicæ.

Excellentes	ee	\sharp						la	la	
	dd	b						sol	sol	
	cc	\sharp						fa	fa	
Superacute	bb	\flat						mi	mi	
	aa	b					la	re	re	
	g	b					sol	ut	ut	
Acute	f	\sharp					fa			
	e	b				la	mi			
	d	b			la	sol	re			
Finales & graues	c	\sharp			sol	fa	ut	5	6	} tonorum confinales
	b	\flat			fa	mi		3	4	
	a	b		la	mi	re		1	2	
Graues	G	b		sol	re	ut		7	8	} tonorum finales
	F	\sharp		fa	ut			5	6	
	E	b	la	mi				3	4	
	D	b	sol	re				1	2	
	C	\sharp	fa	ut						
	B	\flat	mi							
	A	b	re		P	R	O	P	R	
	I	b	ut		I	E	T	A	T	
	Scala vera	Scala ficta	1. \sharp duralis	1. naturalis	1. b mollaris	2. \sharp duralis	2. naturalis	2. b mollaris	3. \sharp duralis	

(fol. 2 r.)

De definitione Musice ejusque divisione.

(M)usica est recte modulandi scientia. Et deducitur a musa vocabulo greco quod cantum significat, pro quo et Uergilius musam posuit dicendo:

*Vocabuli
allusio.*

Pastorum musam Damonis et Alpheisibi.

Uergilius.

Est autem quantum ad presens sufficit duplex musica Choralis videlicet vel plana que uno accentu prolationeque existit. Mensuralis

*Musica plana.
Mensuralis.*

wandschaft zu unserem Anonymus steht. Dass aber in demselben nicht etwa die Kölner Ausgabe des *Cochlaeus* von 1507 vorliegt, beweist Fétis' Beschreibung der letzteren. Vielleicht ist aber der Anonymus eine bisher gänzlich unbekannte allererste Ausgabe des *Cochlaeus* (?) oder aber — *Cochlaeus* entpuppt sich als Plagiator. Dass die beiden *Cochlaeus*, der Biograph Theodorichs und der Kantor (vgl. Fétis), schwerlich eine Person sind, sei beiläufig angemerkt.

vero que vario modo variaque vocum harmonia modulatur: de qua posterius dicetur.

De clauibus Musice.

Clauis. (C)lauis est Reseratio cantus. Tot autem constat esse clauēs quot in manu dictiones: que omnes comprehenduntur sub septem litteris *Septem sunt littere voce et facto discernantur inter se clauēs, precedens descriptio sufficienter informat. verum si vox vel notula sese obtulerit extra introductorii clauēs: non secus ac ejus octaua est modulanda. Clauium autem quedam signantur: hee profecto potissime sc. F. f. c. g. d. que omnes in linea ponuntur. harum quedam sunt magis familiares sicut f. c. et g. G vero greco rarius vtimur, dd la sol rarissime.*

De Uocibus.

Uox. (U)ox est aer spiritu verberatus. Uoces autem siue syllabas quas ad musice opus assumimus sex constat esse: scilices VT RE MI FA SOL LA: sumpte (vt ajunt) ex himno „vt queant laxis“. Quarum due puta VT et FA molles existunt: RE SOL naturales: et MI LA dure. *Tres sunt voces.* his itaque syllabis pleraque cantica cujuscunque generis depromuntur per crebram continuamque harum variationem. *Sex sunt nomina vocum.*

De vocum proprietatibus.

Proprietas. (P)roprietas est singularis sex syllabarum deductio. *Deductio.* Deductio autem est sex ipsarum syllabarum progressio: ut ascendendo hoc ordine: VT RE MI FA SOL LA. descendendo vero: LA SOL FA MI RE VT. quarum VT caput et principium existit. Hee autem voces septies repetuntur in manu. hinc septem dicimus esse deductiones in scala musicali. et has septem deductiones vocamus proprietates; *Septem deductiones:* quarum tres ♯ dure; due || (fol 2 v.) natura: ac due b molli adscribuntur. *Tres proprietates.* ♯ durales autem in g, b molles in f: ac naturales in c litterulis exordia sumunt. versus:

In c natura f b mol g que ♯ dura
quod ex ordine introductorij precedentis liquido percipitur.

De vocum mutatione.

Uocum mutacio. (M)utatio est consona vocis in vocem perversio. Uoces autem ipsas deductionum syllabas intelligo. non enim vox in vocem mutatur: sed syllaba in syllabam et proprietas seu qualitas in qualitatem: quod vulgo dicimus cantum in cantum verti. In clauibus item unam tantum vocem habentibus nulla fit mutacio: quod quum fieri necessitate contingeret: pristinum deductionum ordinem iterabis. *Prima Regula.* In clauibus

duarum vocum due alternatim eueniunt mutationes. Prima fit mutando priorem syllabam in sequentem ascendendi gratia. Secunda fit e conuerso descendendo quum vertimus sequentem syllabam in precedentem: quod in sequenti notularum descriptione potest facile comprehendere. In clauibus autem tribus vocibus predictis sex prodeunt mutationes. primo enim mutatur syllaba prima in secundam. Secundo vertitur syllaba prima in terciam. Et tercio mutatur secunda in terciam: et hee \square ascensum respiciunt. Quarto e conuerso mutamus syllabam terciam in secundam. Quinto variamus syllabam tertiam in primam. Et sexto mutamus secundam in primam: descensus gratia: vt his sequentibus percipitur exemplis.

*Secunda
Regula.*

*Tercia
Regula.*

a) 1. 2. b) 1. 2. c) 1. 2. d) 1. 2.

C fa ut (ut fa) D sol re (re sol) E la mi (mi la) F fa ut (ut fa)

e) 1. 6. 2. 5. 3. 4. f) 1. 6. 2. 5. 3.

G sol re ut (sol re, sol ut, re ut, ut re, ut sol, re sol) a la mi re (la mi, la re, mi re, ut sol, re sol)

(fol. 3 r.)

g) 1. 6. 2. 5. 3. 4.

re mi, re la, mi la) e sol fa ut (sol fa, sol ut, fa ut, ut fa, ut sol, fa sol)

h) 1. 6. 2. 5. 3. 4. i) 1. 2.

d la sol re (la sol, la re, sol re, re sol, re la, sol la) e la mi (mi la)

1. 2. k) 1. 6. 2. 5. 3. 4.

f fa ut (ut fa) g sol re ut (sol re, sol ut, re ut, ut re, ut sol, re sol)

l) 1. 6. 2. 5. 3. 4. m) 1. 2.

aa la mi re (la mi, la re, mi re, re mi, re la, mi la) cc fol fa (fa sol)

n) 1. 2.

dd la sol (sol la)

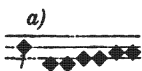
*In b fa ♯ mi
non fit mu-
tacio.*

In b FA ♯ MI autem quum ambe syllabe non sint vnisono i. e. ejusdem soni, nullam posse fieri mutationem nemo est qui nesciat: apotomes enim intervallo hoc est majore semitonio ab inuicem sunt disjuncte. Mutacionum insuper pluralitatem asserunt fugiendam nec ociosius tardiusve ac necesse fuerit mutationem proseguendam esse ferunt. Et si euenit transitus notularum ultra ordinem deductionis alicujus sine intervallo: puta per septem aut octo voces vel etiam per plures *quod in mensuratis cantilenis frequentius observatur*: fiat saltus sine mutatione de notula in notulam: dicendo mimi: fafa: et sic deinceps.

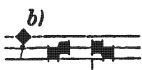
De modis seu intervallis musica.

*Quid sit inter-
uallum.*

(E)st enim interuallum soni acuti grauisque distantia. Sunt autem 15 vocum interualla discreta et essentialia sc. || (fol. 3 v.) vnisonus: semitonium: tonus: semiditonus: ditonus: diatessaron: tritonus: semidiapente: diapente: semitonium cum diapente: tonus cum diapente: semiditonus cum diapente: ditonus cum diapente: semidiapason: diapason: Ex quibus septem consone: relique vero dissone exaudiuntur. de quibus posterius dicetur. nunc hoc tantum nosse sufficiat. quibus quantisque intercapedinibus seu interuallis cantilena texatur.



Unisonus igitur dicitur quasi unus sonus quoniamquidem fit quando eadem vox crebre repetitur ut hic a).



Tonus secunda perfecta: dictus a tonando i. e. perfecte et integre sonando: fit quando graditur in proximam notulam ut ex VT in RE vel e conuerso descendendo de RE in VT. hoc modo b). sicque de reliquis syllabis: MI et FA demptis. que tamen cum aliis syllabis sursum et deorsum juncte tonum constituunt.

Toni diuisio.

Diesis.

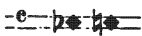
Diaschisma.

Apotome.

Comma.

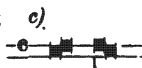
Dividitur autem tonus in Apotomen i. e. semitonium majus et diesin i. e. semitonium minus. Est autem diesis spatium quo major est sesquitercia proportio i. e. diatessaron duobus tonis. Et diuiditur in duo diaschismata. Etenim diaschisma est dimidium dieseos i. e. semitonii minoris. Apotome vero partitur in diesin et comma. quod est spatium quo major est sesquiocitava proportio i. e. tonus duabus diesibus i. e. semitonii minoribus. Comma consequenter secatur in duo schismata. Et est schisma dimidium commatis. Majus ergo semitonium vincit minus uno commate: quod ultimum comprehendere potest auditus. Semitonium insuper majus symphoniam non intrat: sed dumtaxat minus quod passim inter MI et FA concipitur. Ex dictis liquet MI et FA voces in b FA ♯ MI semitonio majore ab inuicem esse disjunctas.

*Semitonium
majus.*



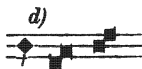
Semitonium secunda imperfecta: fit quoque quum progreditur in

proximam vocem: sed dumtaxat de MI in FA et e conuerso ut hic c).

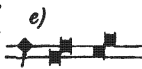


Et dicitur a semi quod est imperfectum vel incompletum vel non integrum et tonus quasi imperfectus et non integer tonus. non autem quod dimidius sit tonus ut quidam imperiti autumant: siquidem tonus in equa diuidi non potest: sed vt predixi in majus et minus semitonium: vel in duo minora et unum comma vel in quatuor diassismata et unum comma. Una autem diesis est major 3 commatibus ac minor 4: apotome vero vna est major 4 commatibus et minor 5. igitur to- || (fol. 4r.) nus est major 8 commatibus et minor quidem nouem.

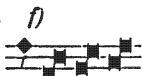
Ditonus tercia dura: est duorum tonorum acruus. dictus a dia i. e. duo et tonus: quia ex duobus jungatur tonis. Et fit duobus modis: primo ascendendo de UT in MI: secundo de FA in LA et e conuerso descendendo hoc modo d). *minuitur autem ditonus semitonii maioris subtractione.*



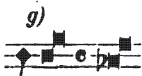
Semi(di)tonus tercia mollis: est toni ac semitonii commixtio a semum dictus quasi imperfectus ditonus. habet species duas scilicet RE FA et MI SOL ut hic e). *Fitque major per semitonii maioris additionem.*



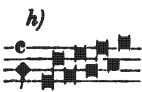
Diatessaron quarta naturalis: constat ex duobus tonis et semitonio minore. dicta a dia quod est de et tesson quatuor quasi ex quatuor vocibus facta. habet tres figuras diuersas: quum omnis proportio vnam semper minus habeat figuram quam sint ejus voces. prima pertransit ex RE in SOL secunda procedit ex MI in LA. tercia tendit ex UT in FA hoc modo f). differunt tamen inuicem diatessaron figure hoc pacto: nam prima que inter RE et SOL deducta est semitonium in secundo intervallo habet. secunda retinet duos tonos semitonio acutiores. tercia autem semitonium duobus tonis acutius habet.



Tritonus quarta durior. dictus a tris et tonus: quia tres tonos sustineat excluso semitonio: quum non habeat tantum dulcedinis sicut diatessaron a paucis curatur. fitque ab F gravi ad \sharp MI in acutum: ac etiam a (b) fa sursum ad e superacutum ut hic g).



Diapente quinta integra: tres tonos et unum semitonium complectitur. dicta a dia quod est de et penta quinque: quia ab vna incipiens voce ad quintam transiliat. Atque quatuor habet species. prima procedit de RE in LA: secunda de MI in MI. tercia de FA in FA: quarta de VT in SOL: hoc modo h).



Semidiapente quinta ne integra: duos tantum tonos ac totidem

i) semitonia sustinet. a semi dicta quasi imperfecta et diminuta diapente. Fitque ab \sharp MI in F grave: et plerisque aliis locis: ponendo MI contra FA ut hic i). *Et reperitur tantum in mensuratis cantilenis plerumque in figuris diminutionibus.*

k) Tonus cum diapente sexta major: a sex vocibus dicta: con- (fol. 4 v.) stat ex tono et diapente hoc est ex quatuor tonis et semitonio minore. Fitque duobus modis: primo de UT*) ad LA: secundo de RE ad MI hoc modo k).

l) Semitonium cum diapente sexta minor: constat ex semitonio et diapente: hoc est ex tribus tonis et duobus semitoniis minoribus. Et fit ab E gravi ad c acutum: et plerisque aliis: ut hic l).

m) Ditonus cum diapente septima perfecta: constat et ditono et diapente: continet enim tonos quinque et unum semitonium. Et fit a c gravi ad \sharp durum. ut hic m)

n) Semiditonus cum diapente septima imperfecta: constat ex semiditono et diapente: confectus quatuor tonis ac semitoniis duobus. Fitque ab E gravi ad d acutum: ac aliis plerisque locis. hoc modo n).

o) Diapason octava integra: constat ex quinque tonis ac duobus semitoniis minoribus. Dicta a dia quod est de et pason omne: quasi ex omnibus vocibus consistens. Sunt autem septem differentes diapason species. prima fit ab A graui ad a acutum. Secunda a \sharp graui ad \sharp acutum. Tercia a C graui ad c acutum. Quarta a D graui ad d acutum. Quinta ab E graui ad e superacutum. Sexta ab F graui ad f superacutum. Septima a G graui ad g superacutum: ut hic o).

p) Semidiapason octava non integra: constat ex quatuor tonis et tribus semitoniis minoribus. Fitque quemadmodum diapason de littera ad proximam sibi parem: ponendo mi contra fa: hoc modo p). *que etiam non nisi in mensuratis cantilenis et plerumque in figuris diminutionibus inuenitur* quem ad modum et semidiapente. Et si tibi alie clausulae preter dictas occurrant: *quod in mensuratis cantilenis nonnunquam usu venit* eas ad predictas reducito: sunt enim equisone precedentibus. Nam quemadmodum diapason equisonat unisono ita tonus cum diapason tono: et ditonus cum diapason ditono. sicque de reliquis clausulis quas omnes quis in predictis usitatus: facile et ratione et usu apprehendere potest.

*) Re ist natürlich Druckfehler.

Mitteilungen.

* *Nagel, Dr. Wilibald*: Geschichte der Musik in England. Zweiter Teil. Straßburg 1897. K. J. Trübner. 8°. V und 304 S. mit Register. Pr. 8 M. Mit diesem 2. Bande, der bis zu Purcell's Tode reicht und Handel auf den Plan tritt, schließt das Werk ab. England wurde von da ab (im 18. Jh.) in einer Weise von Ausländern überschwemmt, dass die eigene Produktivität auf ein Minimum zusammenschrumpfte und sich erst in jüngster Zeit zu einer anerkannten Selbständigkeit wieder erhob. Der erste Band umfasste bekanntlich das Mittelalter mit seinen Theoretikern, während die praktische Musik durch Dunstable den Beginn der neuen Zeit verkündet. Der ursprüngliche Plan des Herrn Verfassers erlitt durch das inzwischen erschienene Geschichtswerk von dem Engländer *Henry Davey* insoweit eine Einschränkung, als derselbe das bibliographische Material, welches durch Davey besonders berücksichtigt war, auf das knappste Maß beschränkte und nur soweit erwähnte, als es zur Kritik des betreffenden Komponisten unbedingt notwendig wurde. Hierdurch hat aber der Fluss der Darstellungsweise ungemein gewonnen und wirkt auf den Leser in fesselnder Weise. Neben Ambros' Musikgeschichte kann man ohne Übertreibung Nagel's Werk als das bedeutendste musikgeschichtliche Werk der Gegenwart betrachten. Die ernstesten, umfassendsten und gewissenhaftesten Quellenstudien versteht der Verfasser mit gewandter Feder in ein interessantes Gewand zu hüllen und die Fülle des Stoffes ist in einer so geschickten Trennung dargestellt, dass man nirgends den Sprung bemerkt, der bei der Verschiedenartigkeit des Materials nicht zu vermeiden ist. Neben der Entwicklung der Musikformen und ihres stetigen Wechsels, in Verbindung mit den politischen und religiösen jeweiligen Zuständen Englands, dem Anteil den die breite Volksschicht an der Musik nimmt, ist der Kritik der Werke der großen und kleinen Meister ein breiter Raum gewidmet und man bewundert die unerschöpfliche Darstellungskraft bei den oft wiederkehrenden gleichartigen Erscheinungen. Während den kleinen Meistern nur wenige Sätze gewidmet sind, oft nur der Name genannt wird, ist den bedeutendsten Komponisten, wie Dunstable, Fairfax, Tye, White, Byrd, Orlando Gibbons, Henry Purcell und manchem anderen ein breiter Raum gewährt und mit scharfer Kritik ihr Verdienst und ihre Schwächen abgewogen. Die englischen Musiker, Musikgelehrten und Musikliebhaber haben von jeher für Neuauflagen ihrer älteren Komponisten gesorgt und in keinem anderen Lande sind soviel Sammelwerke älterer Meister gedruckt worden. Dies kommt dem Historiker heute sehr zu statten und erleichtert seine Vorarbeiten um ein Beträchtliches, dennoch ist es keine kleine Aufgabe das umfangreiche Material kennen zu lernen, zu sichten, zu prüfen, von Jedem das Beste auszusondern, seinen Leistungen gerecht zu werden und den Tadel wohl abzuwägen. Dr. Nagel ist ein strenger Richter, dem nicht so leicht eine schwache Leistung irgend eines Komponisten entgeht, doch ist er ebenso bereit Anerkennung denjenigen zu zollen, die ihr Talent ihren Kräften gemäß zu verwerten verstanden. Es wird sich manche Stimme in England erheben, die Einspruch gegen das strenge Urteil Dr. Nagel's erheben wird und doch muss man ihm vollständig recht geben. Selbst ihr gefeiertester Komponist, *Henry Purcell*, ein außerordentlich begabter Mann, der aber unter den Verhältnissen der Zeit viel gelitten hat und zeitweise den Lebensunterhalt

sogar mit Kopieren erringen musste, hat neben bedeutenden und hervorragenden Leistungen soviel Minderwertiges geschaffen, Gelegenheitsarbeiten des Verdienstes halber, dass seine Werke nur teilweise das bieten, was man bei so eminenter Veranlagung erwarten könnte. Unsere deutschen Meister, Mozart oben an, sind in ihren Leistungen ebenfalls den menschlichen Schwächen unterworfen, doch ist die Zahl ihrer bedeutenden Werke so überwiegend groß, dass man von den minderwertigen ganz absehen kann, während bei Purcell das Verhältnis zwischen bedeutenden und minderwertigen Arbeiten sich wohl gegenseitig hebt. Der Herr Verfasser kann mit Genugthuung auf seine jahrelangen Studien in England blicken und der Erfolg seiner Leistungen wird nicht ausbleiben. — Chrysander's Händel-Biographie bildet die Fortsetzung von Dr. Nagel's Arbeit. Händel betrat im Jahre 1710 Englands Boden.

* In Rabich's Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Langensalza bei Hermann Beyer & Söhne) 1897, p. 153 befindet sich ein historischer Artikel von Dr. *Hugo Riemann* über die Trio-Sonaten der Generalbass-Epoche, der sehr lesenswert ist und am Ende eine Sonate für zwei Violinen und bez. Bass von *Salamone Rossi* Ebreo aus 1613 bringt, deren Bass aber der Herr Verfasser nicht ausgesetzt hat, trotzdem er vorher dies als erste Notwendigkeit bei der alten Instrumentalmusik erklärt. Im Verlaufe des Artikels kommt er auch auf die Ausführung älterer Zeit zu sprechen und weist aus Praetorius nach, dass die Trio-Sonaten nicht nur von drei Spielern, sondern auch in vielfacher Besetzung vorgetragen, sogar noch andere Instrumente zur Verstärkung herangezogen wurden um einen gesättigten Klang zu erzielen.

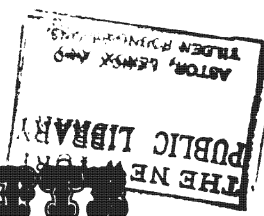
* Herr *Michel Brenet* veröffentlicht in der italienischen Zeitschrift „*Rivista musicale italiana*.“ Torino, fratelli Bocca, tom. 4, fasc. 3, 1897 eine Abhandlung über die Oratorien *Carissimi's* und deren Vorhandensein in französischen Bibliotheken nebst interessanten Abschweifungen. 24 Seiten.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Haertel. September 1897. Nr. 50. *Eugen d'Albert's* Porträt schmückt die Titelseite. An musikhistorischen Unternehmungen sind hervorzuheben: Neue Publikation der *Plain-song* and *Mediaeval Music Society* zu London. Englische Musik aus dem 10.—15. Jh. durch Lichtdruck hergestellt und in moderner Übertragung. — *Rameau's* Sämtliche Werke ediert von C. St.-Saëns enth. bis jetzt 2 Bände Klaviermusik und 1 Bd. Kantaten. — *Giov. Tebaldini* in Padua kündigt eine Ausgabe alter Venezianischer Meister an. Seite 1737 ist das Porträt *J. Albinis* nebst Besprechung seiner Oper *Pepita Jimenez* zu finden.

* Der *Dresdner Tonkünstler-Verein* versendet den Bericht über das 43. Vereinsjahr, der ein stetes Wachsen desselben bekundet, nicht nur an Mitgliederzahl, sondern auch in der Bibliothek.

* Herr Prof. *Emil Krause* in Hamburg kündigt wieder seine musikhistorischen Vorlesungen nebst Aufführung von Tonsätzen der besprochenen Periode an.

* Hierbei zwei Beilagen: 1. Joh. Phil. Krieger, Bog. 4. 2. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner, Bog. 5.



MONATSSCHRIFT

für

MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

<p>XXIX. Jahrg. 1897.</p>	<p>Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.</p> <p>Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.</p>	<p>No. 12.</p>
---	--	-----------------------

Anonymi Introductorium Musicae.

(c. 1500.)

Nach dem Unicum der Leipziger Universitätsbibliothek
neu herausgegeben von **Dr. Hugo Riemann.**

(Fortsetzung.)

• (fol. 5 r.) **De mentali vocum mutatione.**

(I)stis igitur clausulis bene inhibitis de mentali vocum mutatione disserendum est. quum sc. vna syllaba in mente seruat^r altera in quam sc. fit mutatio exprimitur. *que quidem mutatio est amica cantilenis mensuratis*: ubi non permittitur precipue in diminutioribus figuris quin ambae syllabae exprimantur. quandoquidem ista mora geminando syllabas gigneret dissonanciam: totusque concentus confunderetur. ut quisque ex se ipso facile considerare potest.

In cantu igitur duro ascendentes in d et a RE sumamus: descendentes vero in a et e litterulis LA capiamus. In cantu autem molli ascendentes in d et g RE sumamus: descendentes vero in a et d litterulis LA capiamus. Verum in cantu ficto quemadmodum etiam in vero cantu dumtaxat observandum est FA. quo habito relique syllabae sua sponte se offerent.

*Regula
mutationum.*

Ex his liquet omnem solmisandi vim in eo exister^e: ut sciamus quando MI quandove FA maxime in b clave modulandum sit: quo scito omnis solmisandi modus evidenter haberi poterit.

Cantus cognoscitur ex signatura.

Aduertendum est igitur Quandoquidem in principio cantilene b rotundum ponitur in b clauē: tunc ibi dicendum esse FA. alias enim cum illo semper esse MI.

Ex tono.

Preterea cantilena tercii et quarti tonorum exiens in E la mi: cantusque septimi et octauī tonorum occidens in G sol re ut: exigit MI in b fa ♩ mi. si non sit ibi specialiter signatum b rotundum: quod ut predixi FA innuit.

Ex melodia.



In primo autem tono et secundo desinenti(bus) in D sol re. si post LA sola notula conscenderit puta ad b fa ♩ mi: tum ibi non MI sed FA leniter jubilandum ferunt. hoc modo q). alias vero in b fa ♩ mi ut plurimum (quod dico ob paucas cantilenas poscentes in prefato loco FA) in primo tono et secundo MI dicimus. At quintus tonus et sextus exiens in F fa ut: postulat FA in b clauē. si non mutetur b mollis qualitas in duram. Quod potissime fit, quum post LA sola notula conscenderit ad e superacutum: mox iterum per descensum tangendo b fa ♩ mi. quia tunc ad deuitandum tritoni duriciem: ibidem MI dici quadrat: quousque cantus iterum ad suam naturam recurrerit.

Sin autem dictus cantus terminetur per transpositionem in c sol fa ut tunc habebit MI in b fa ♩ mi || (fol. 5 v.) demptis certis clausulis in quibus ante transpositionem coactus tono et necessitate in e la mi FA habuit. *gratia cuius ecclesiastici nostri ejus modi cantilenas: ad deuitandam musicam fictam in confinalibus finiunt.*

De musica ficta.

(M)usica ficta est que per fictas voces modulatur: hoc est per syllabas, que essentialiter in eisdem clauibus non continentur. Nonnumquam enim ob cantus asperitatem ad b molle (sine quo nulla in musica est suauitas) nos convertimus: dicentes FA in eo loco in quo tamen nullum FA continetur: quod frequentius in e et a fieri videmus. mox tamen ad priorem reuertendo solfam. Interdum etiam quum voluerimus nimiam cantus molliciē subterfugere ad ♩ durum nos conuertimus. dicentes MI in ea clauē ubi FA essentialiter locatur. quod potissime in c et f fieri conspiciamus. Nam in singulis clauibus in quibus FA localiter ponitur potest dici MI. Et in quibus FA localiter non continetur poterit modulari FA per musicam fictam: quemadmodum in precedenti introductorio perlucet. quando autem modulandum sit pro MI FA signatura b mollis indicabit: et si pro FA MI dicendum sit ♩ durum manifestabit.

Vocum mutationes. *)

a) in cantu duro.

(fol. 6 r.)

dd. (fehlt)

Discantus.

Tenor.

Bassus.

Im Tenor bei NB, falsche Schlüssel C statt F

NB.

b) in cantu molli.

Discantus.

Tenor.

Bassus.

*) Diese drei Sätze sind Musterstücke dreistimmigen Kontrapunkts Note gegen Note. Jeder Versuch, der Notierung einen mensuralen Sinn zu impu-
nieren, scheitert an der sich sofort einstellenden Zerstörung der Reinheit des
Satzes. Ich stelle die Töne zur bequemen Übersicht einfach in gleichen Achteln
über einander:

1.

2.

c) in cantu ficto.

Discantus.

Tenor.

Bassus.

(fol. 6 v.)

De Tonis.

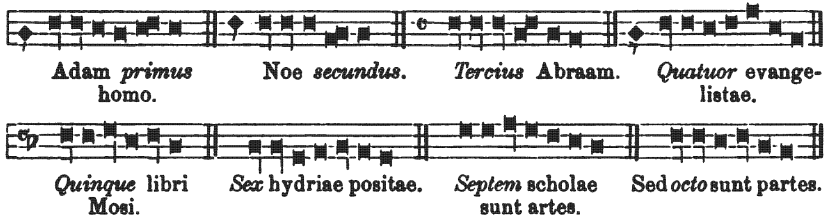
Tonus.

(T)onus est Regula per ascensum et descensum quemuis cantum in fine dijudicans. Quorum apud grecos tantum quatuor fuisse constat: videlicet Prothus Deuterus Tritus et Tetrardus: unde et quatuor tantum finales habemus. Posterius autem hos videntes non sufficere ob eorum discordiam quam in altum et profundum habuere: quemuis tonum in duos partiti sunt: ut puta Prothum in primum et secundum: Deuterum in tertium et quartum, Tritum in quintum et sextum Tetrardum in septimum et octavum. atque ideo nunc octo habemus modos .i. tonos in duas partes partiti. Uni de numero

Autentici. impari constantes sc. primus tertius quintus septimus autentici siue principales nuncupantur. Alteri vero de numero pari constantes puta

3.

secundus quartus sextus octauus plagales seu collaterales vocantur. *Plagales.*
Quorum tenores subjectis notulis pernoscentur:



De tenorum finalibus.

(F)inis est teste philosopho uniuscujusque rei perfectio.

Finis.

Tonorum autem clauēs finales in quibus omnis cantus solito more desinit esse sunt quatuor secundum octo tonorum combinationem: videlicet D E F G graues. Sunt insuper tres confinales magis familiares sc. a \natural c acute, quas sibi cantus in proprio cursu deficientes vsurpant. Namque primus tonus et secundus terminantes in D sol re: nonnumquam in a la mi re. tertius et quartus in E la mi: quandoque in \natural acuto. Quintus et sextus in F fa ut: interdum in c acuto: vel etiam || (fol. 7 r.) in C graui dicendo MI in \natural mi. Septimus et octauus in G sol re ut terminantes: perraro in d la sol re vel in C graui modulando in \natural mi FA. Verum qui mensurabiles cantilenas describunt ad nutum sili confinales vendicent. dum modo eadem consonantia cantus persistere poterit. Iccirco primus tonus et secundus condecenter terminantur in G sol re ut. Tercius et quartus in a la mi re. Quintus et sextus in b fa \natural mi. Septimus et octauus in c sol fa ut. *modulando bmolliter.* quamquam ecclesiasticis pernotationibus raro consesserint has quatuor confinales. dicunt enim quamlibet confinalem diapentes intervallo debere distari a voce finali.

Finales.

Confinales.

*Alię con-
finales.*

De cursu tonorum.

(C)ursus siue ambitus in proposito est spatium quod regula vnique tonorum in scala musicali indulget quantum sc. quisque a finali suo ascendere vel descendere debeat. Omnes itaque autentici a finali suo ad octauam regulariter ascendunt: licenter ad nonam vel decimam. Descenduntque ab eodem ad proximam: dempto quinto qui propter evitare semidiapente in finali manebit: aut per semiditonum ac etiam per diatessaron descendit. Plagales autem omnes a finali ad quintam regulariter ascendunt: et licenter sextam assumunt. Descenduntque a finali ad quartam et licenter ad quintam: dempto

Cursus.

*Prima regula
pro autenticis.*

*Secunda re-
gula pro
subjugatibus.*

*Regularum
intellectus.*

sexto qui propter evitare semidiapente non descendit. Quod autem dicimus autenticos ad octauas et ad quintas collaterales ascendere sic accipiendum est: quod tam alte ascendant .i. ascendendi potestatem habeant. neque enim omnis cantus autenticorum ad octauas neque omnis plagalium canor ad quintas pertingit. Si igitur cantus ascendat ad quintam supra vocem finalem ibique aliquamdiu versetur: aut sepius remigret certum est eum de autenticorum esse numero. Sin autem sub ejus finali plus perseruet etsi saltum in quintam vel sextam faciat mox iterum precipitando nullam ibi faciens moram est

Permixti toni.

toni plagalis. Sed hoc quoque animadvertendum cantus nonnumquam permixtos habere tonos: quos ecclesiastici autentico ascribunt tono si equaliter mixti sint. nam quum inequaliter duobus tonis miscentur: illius sunt cujus naturum magis participant. Similiter antiphonas breviores quarum notule a finali voce ditono tantum ascendunt autentico ascribunt.

*Imperfecti
toni.*

(fol. 7 v.)

De vera et infallibili tonorum agnitione.

*Tonus cognoscitur ex
melodia.*

(M)elodia insuper ducit in cuiusvis toni agnitionem vsque adeo ut solum audita harmonia alicuius modulationis mox cuius toni sit facillime poterit agnosci. Cantus igitur qui versatur in RE pluries

Prima regula.

repetens in acutum LA repercuciendo sursum ad FA est primi toni.

Secunda.

Si vero versetur in RE sepius sursum FA ejus terciam reuerberans est toni secundi. Uerum si in MI versetur: et sepe visat sursum FA ejus

Tercia.

sextam est tercij toni. Sin autem sepius repetat a MI sursum LA est quarti toni. Quum autem sepius FA occupauerit arripiens sursum SOL

Quarta.

et si frequentius decidat ad ejus terciam sc. MI: iterum verberando est quinti toni. Si vero frequentius a FA sursum LA repercuciat est

sexti toni. Quod si in UT moram fecerit: pluries repetens in acutum

SOL: reuerberando sursum ad LA est septimi toni. Sin autem sepius

ab UT FA reuerberet decidens per quintam ad FA est toni octavi. quod

his duobus versiculis perlucescit:

PRI re la; SE re fa; TER mi fa; QUART quoque mi la;

QUINT fa sol; SEXT fa la; SEPT vt sol; OCT tenet vt fa.

Quod etiam presentibus exemplaribus notissime percipi potest.





(fol 8 r.)

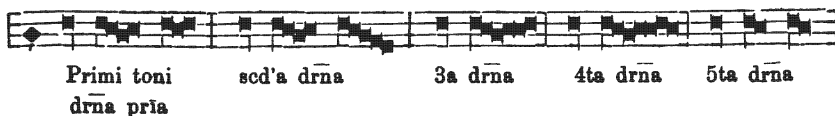


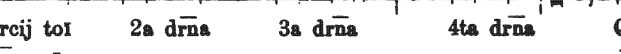
De clavis tonorum inicialibus.


(Inicia primi toni sunt C D F graues et a acuta. At secundi toni principia sunt A C D F graues. Inicia tercij toni sunt E F G graues et (a?) acuta. At quarti toni principia sunt C D E F G graues. Inicia quinti toni sunt F gravis, a et c acute. At sexti toni principia sunt D F graues. Inicia septimi toni sunt G grauis et a h c d acuta. At octaua toni principia sunt C D E F G graues et a c acute. Que vera sunt: si toni in propriis finalibus exierint sin autem in confinalibus terminentur ipsi sua inicia secundum proporcionem dictarum distanciarum variant. Et quia eiusdem toni antiphone diuersa habeant inicia iccirco diuerse sunt tonorum difference. Nantque primus tonus quinque habet diferencias: secundus nullam: tercius quatuor: quartus quatuor: quintus vnam: sextus vnam: septimus quatuor: et octauus quatuor: vt in subjectis notulis peruidetur, que quidem difference solum ornatus gratia peritorum cantorum placito sunt inuentae: quo facilius et suauior fiat antiphonarum inceptio super psalmos: atque introituum super gloria patri. nam sicut se habet principium seculorum amen ad finem antiphone ita principium versiculi ad precedentem sui cantus terminacionem Quocirca in diuersis locis alias et alias tonorum diferencias offendimus: quas tamen passim in Antiphonarijs comperies pernotatas. Et quanquam toni vt supra dictum est in fine discernantur: differentie tamen eorum non nisi in fine valent dijudicari. Verum Gradualis atque Responsorij finale ante uersum comprobatur. et cui tono gradualium et alleluia atque responsoriorum cantica attribuuntur: eidem et eorum versus sunt ascribendi. Sequuntur tonorum difference.

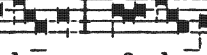
*Tonorum inicia.**Tonorum difference.**Cur utamur differentiis.*


(fol. 8 v.)

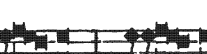


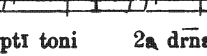

 Tercij toni
dr̄na priā



 2a dr̄na

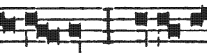

 3a dr̄na



 4ta dr̄na



 Quinti toni
dr̄na


 Sexti toni
dr̄na


 Septi toni
dr̄na priā


 2a dr̄na


 3a dr̄na


 4ta dr̄na q et

(In solcher Weise ist der ganze
peregrina d'r (dicitur) Text m. Abbreviaturen durchsetzt)

De psalmodum intonacione.

*Pause
producte.*

Forma intonandi est duplex quedam fit in pausis productis: vbi non ponuntur dictiones monosyllabe vel hebraice aut apud nos indeclinabiles: ut me te se fac Syon Hierusalem etc. Quedam fit in pausis corruptis ubi ponuntur dictiones jam dicte et consimiles que omnes contra toni naturam debent elevari vt his exemplaribus comprobatur.

Corrupte.

Dixit dñs dño meo sede a dex. m. Credidi ppt' qd' locutus sum.

(fol. 9 r.)

Magnificat anima mea dñm. Benedictus dñs deus israel.

Dixit dominus domino meo sede a dextris meis. Credidi propter quod locutus sum.

Magnificat anime mea dñm. Benedictus dñs deus israel.

(Forts. folgt.)

Rechnungslegung

über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1896.

Einnahme	1093,48 M.
Ausgabe	1094,40 M.

Specialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge nebst den Extrabeiträgen der Herren Dr. Eichhorn 50 M und S. A. E. Hagen 26 M, sowie Überschuss aus 1895	881,98 M.
Durch die Breitkopf & Haertel'sche Musikalienhandlung	211,50 M.
b) Ausgabe für Buchdruck	696,25 M.
Papier	110,25 M.
Verwaltung, Post, Feuerversicherung, Annoncen etc.	287,90 M.
c) Mindereinnahme	—,92 M.

Templin (U./M.) im Nov. 1897.

Robert Eitner,

Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Indice Generale dell' Archivio musicale Nosedà, compilato dal Prof. *Eugenio de' Guarinoni*, bibliotecario del R. Conservatorio di musica di Milano . . . Milano 1897, tipogr. Enr. Reggiani. gr. 8°. XIV u. 420 Seiten, mit der Photograph. des Begründers der Bibliothek *Gustavo Adolfo Nosedà*, geb. 24. 11. 1837 zu Mailand, gest. 27. Jan. 1866 ebd. Das Vorwort bringt eine Biographie über denselben. Trotz des knapp zugemessenen Lebenspfades brachte derselbe seine Musikbibliothek bis auf 10253 Nrn. Über die erste Hälfte des Kataloges wurde bereits im Jahrg. 1894 p. 23 berichtet. Heute liegt der Katalog vollendet vor und zeichnet sich durch seine präzise Kürze und dabei doch größte Genauigkeit aus. Herr *Guarinoni* hat wahrhaft ein Kunststück vollbracht, indem er durch dasjenige was er nicht sagt, das Werk beschreibt. So kurios dies klingt, so wahr ist es. Nämlich: Druckwerke tragen den Druckort, Verleger und Jahreszahl, fehlt diese Anzeige, dann ist das Werk ein Manuskript. Ist das Werk in Stimmbüchern vorhanden, so zeigt der Katalog „in parte“ an, fehlt diese Angabe, dann ist es eine Partitur. Bei älteren Musikern befindet sich gleich hinter dem Autornamen das Jahr der Geburt und des Todes, fehlen die Daten, dann ist es ein neuerer Komponist. Ist das nicht außerordentlich praktisch? Selten nimmt ein Titel mehr wie zwei Zeilen ein, nur wenn bei Sammlungen der Inhalt nebst den Tonarten angezeigt wird, nimmt er einen größeren Raum ein. Nur einen Vorwurf müssen wir dem Herrn Verfasser machen, und zwar, dass er bei der Anzeige „V. diversi autori“ nicht auch die laufende Nr. verzeichnet. Es sind 30 Werke, die man dann jedesmal durchsehen muss bis man den betreffenden Autor findet. Den Schluss bilden zwei Verzeichnisse, das eine nennt diejenigen Autoren von denen Autographe vorhanden sind und das andere verzeichnet die vorhandenen Opern nach dem Titel. Das Konser-

vatorium besitzt übrigens noch eine Bibliothek älteren Bestandes, die manches seltene alte Werk enthält. Vielleicht entschließt sich die Direktion auch darüber einen Katalog zu veröffentlichen.

* *Julius Fuchs*: Kritik der Tonwerke. Ein Nachschlagebuch für Freunde der Tonkunst, von . . . In Kommission bei Fr. Hofmeister in Leipzig. 1897. gr. 8°. 2 Vorbl. 152 und 400 Seiten. Der Verfasser beabsichtigt ein Nachschlagewerk, welches den Wert von gegen 50 000 Musikwerken (Kompositionen) bestimmt, eingeteilt nach Klassen, vom Besten zum Minderwertigen herabgehend. Ein kühnes Wagstück 50 000 Piecen nach ihrem Werte zu bestimmen. Um die Masse des Stoffes auf einen annähernd kleinen Raum zu drängen, werden Zeichen der verschiedensten Art angewendet, um den Wert anzuzeigen und sind sehr oft nur die Opuszahlen verzeichnet. Wer sich hier durcharbeitet, muss so vertraut wie der Verfasser mit der Arbeit sein. Wir erkennen den Fleiß des Verfassers an, halten aber Idee und Ausführung für verfehlt. Die Whistling-Hofmeister'schen Handbücher der musikalischen Literatur, die jetzt 8 starke Bände bilden, haben dem Verfasser jedenfalls zur Grundlage gedient und er hätte sich ein großes Verdienst erworben ein Gesamtregister über dieselben zu geben. Dies wäre dem praktischen Musiker, dem Historiker, Musikalienhändler und Dilettanten ein schätzenswertes Handbuch gewesen, während sich das vorliegende wohl nur wenige Freunde erwerben wird.

* Herr *Michel Brenet* hat, wie schon erwähnt, in der *Rivista musicale italiana* (Torino 1897, fratelli Bocca, Bd. 4, Fasc. 3) über die *Oratorien* von *Carissimi* sehr ausführliche Nachrichten über die auf öffentlichen Bibliotheken befindlichen Exemplare gebracht. Er geht von dem Artikel Chrysander's in der Allgem. musikalischen Zeitung, Leipzig 1876, S. 67 ff. aus, der eine Reihe Oratorien aus der Bibliothek Farrenc's erworben hatte und dieselben der Stadtbibl. in Hamburg übergab. Mich. Brenet erwähnt nun die Oratorien, die sich in der Nationalbibl. zu Paris, zum Teil in der Kopie von Brossard befinden, ferner im Conservatoire zu Paris und einem Manuskript zu Versailles, im Ganzen 10 Oratorien, von denen aber die „*Historia Davidis et Jonathae*“ (Paris, Nationalbibl. Vm 1, 1474) zweifelhaft ist. Ein anderes von Fétis erwähntes Oratorium „*Jugement dernier*“, fehlt heute in der Nationalbibl. Andere Bibliotheken, die noch im Besitze von Oratorien sind, erwähnt der Herr Verfasser nicht, so besitzt das Real College of Musik in London vier Oratorien, darunter ein nicht erwähntes „*Daniele*“ im Ms. P. Weiter weist derselbe nach, dass das „*Oratorio di Salomone*“ nicht von Carissimi, sondern von *Cesti* ist und die Oratorien „*Historia Davidis*“ und „*Jonatha*“ von einem unbekannten französischen Komponisten herrühren. Eine sehr merkwürdige Entdeckung hat der Verfasser in dem zweiten Teile von *Samuel Capricornus Theatrum musicum seu sacrae cantiones* von 1669 gemacht, dort befindet sich nämlich als Komposition Capricornus' das Carissimische Oratorium „*Jugement de Salomon*“. Die Ausgabe erschien nach des Komponisten Tode; die Sammlung wurde daher aus dem Nachlasse desselben zusammengestellt und lässt sich die Aufnahme obigen Oratoriums nur in der Weise erklären, dass sich Capricornus das Oratorium kopierte ohne den Namen des Komponisten hinzuzufügen und dies tauschte die Erben und hielten es für eine Komposition Capricornus'. Bisher kennt man von obigem Drucke Capricornus' nur ein Exemplar in der Nationalbibl. zu Paris, während der erste Teil in Deutschland mehrfach vertreten ist.

* Katalog Nr. 292 des Antiquariats von List & Francke in Leipzig, Thalstr. 2. Enth. 1902 Werke: Theorie, Geschichte, geistliche und weltliche Musik im Druck und Manuskript, Hymnologie, Orgelmusik u. a. in 15 Abteilungen zerlegt, die aber oft der Abteilung unter der sie stehen so wenig entsprechen, dass die Ordnung in ein Alphabet bei weitem vorzuziehen ist.

* Konzert Handbuch. Lager deutschen und ausländischen Verleges. III. Chorwerke ohne Begleitung. Breitkopf & Haertel in Leipzig, Brüssel London, NewYork 1897. kl. 8°. 148 S. in 19 Abteilungen. Das Vorwort ist überschrieben „Allgemeine Konzertbibliothek“ und bildet die Fortsetzung früherer Verzeichnisse. Das Verz. besteht nicht nur aus Verlagsartikeln der Firma Breitkopf & Haertel, sondern auch aus anderen Verlagsanstalten, die ein Lager bei ersterem halten. Es bietet den Konzert-Instituten und dem Publikum ein willkommenes Hilfsmittel, sich in der einschlägigen Literatur zu orientieren und seine Einkäufe danach einzurichten. Das 1. Verz. enthielt Orchestermusik, das 2. Gesangsmusik mit Orchester und das 3., das vorliegende enthält Lieder und Gesänge für gemischten Chor, für Männerchor und für Frauenchor ohne Begleitung. Die Preise sind stets verzeichnet. — Ein 2. Verzeichnis, unabhängig von obigem, enthält auf 219 S. in kl. 8° ein Verz. von Klaviermusik, eingeteilt in Schulwerke, Vortragsstücke und Bearbeitungen von Opern, Sinfonien u. a. für Klavier.

* Mit diesem Hefte schließt der 29. Jahrg. der Monatshefte und ist der neue Jahrg. bei *buchhändlerisch* bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. — Der 26. Jahrg. der Publikation älterer Musikwerke enthält von *Joachim von Burck*: Zwanzig deutsche (geistliche) Liedlein mit 4 Stim. Erfurt 1575 und 2 deutsche Passionen zu 4 Stim. von 1568 und 1574 in Partitur mit Klavierauszug, Preis 15 M, für die älteren Subskribenten 9 M. Die Versendung erfolgt am 2. Jan. 1898.

* Hierbei drei Beilagen: 1. Titel und Register zum 29. Jahrg. 2. Joh. Phil. Krieger, Bog. 5. 3. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen von Dr. Franz Waldner, Bog. 6. Die Beilagen 2 und 3 werden im 30. Jahrg. fortgesetzt.

Namen- und Sachregister.

- Abbadia, Luigia, † 85.
 Abbey, Henri E., † 85.
 Acquoy, Joh. Gerh. Rijk, Nekrolog 67.
 Adami da Bolsena, Biogr. 67.
 Afflitto, Ricardo Arabella d', † 85.
 Agricola, Chrstn. Joh., Diskant. in Weimar 140. 141.
 Also heilig ist der tag, Melodie, Beilage zu S. 39.
 Alwens, Charles, † 85.
 Ambrogio, Giov., † 85.
 Amon, Anton, † 85.
 Andrews, Jos. King, † 86.
 Andriel, Ant., Geiger 138.
 Anonymus, Neudruck, 147 ff.
 Anton, Phil. Gottl., † 86.
 Arlberg, Fritz, † 86.
 Armbrust, Karl Friedr., † 86.
 Arroyo, Joáo Emilio, † 86.
 Auerbach, Adolph, † 86.
 Avenarius, Richard, † 86.
 Azuar, Juan Baptista Plasencia, † 86.
 Bach's Söhne und ihre Neuausgab., 120.
 Bach, Emmanuel, ein Streichquart. 120.
 Bach- und Handel'sche Portr. 84.
 Bagge, Selmar, † 86.
 Baker, Alfred Stubbs, † 86.
 Ballard - Dittmarsch, Frau Lina, † 86.
 Barbot, Jos. - Théod. - Désiré, † 86.
 Barilli, Nicola, † 86.
 Barnby, Joseph, † 86.
 Battaille, Louis - Nic., † 86.
 Baumann, Jakob, Organ. 56 ff.
 Beer, Julius, † 86.
 Behaimb, Lorenz, Stadtmusik. 58.
 Besutius, Matthias, 1553, 9.
 Benndorf, Kurt, die Musikgeschichte a. d. Musikschulen 14.
 Bergmann, Anton, † 86.
 Berla, Aloys (Scheichl), † 86.
 Bernasconi, Alessandro, † 86.
 Bertucat, Elisa, † 87.
 Besutius, Zerbario, 1553, 9.
 Betjemann, Gilbert R., † 87.
 Blau, Alfred, † 87.
 Blumenstengel, Albrecht, † 87.
 Blume-Santer, Bianco, † 87.
 Böhlig, Wilh., † 17./10. 96 in Dresden (fehlt in der Liste).
 Boers, Joh. Conr., Nekrolog 67.
 Boers, Joseph Carel, † 87.
 Bohn's historische Konz. in Breslau 36.
 Bohn, P., Liederhds. in Trier 37.
 Boora, Eduard Jean Joseph van den, † 87.
 Bordier, Jules, † 87.
 Borroni, Pater Alessandro, † 87.
 Bosmans, Henri, † 87.
 Bossi, Pietro, † 87.
 Boucheron, Maxime, † 87.
 Boumann, Franz, † 87.
 Brauns, Karl, † 87.
 Breittkopf & Haertel's Mitteilungen 35, 52, 68, 167.
 Brenet, Michel: Seb. de Brossard 50.
 — Oratorien Carissimi's 166.
 Brossard, Seb. de, Biogr. v. M. Brenet 50.
 Brot, Dr. August, † 87.
 Bruckner, Anton, † 87.
 Burchard, Karl, † 87.
 Busshop, Jules - Ang. - Guillaume, † 87.
 Cagnoni, Antonio, † 88.
 Campanini, Italo, † 88.
 Campius, Marold, Bass. in Weimar 140.
 Carissimi's Oratorien 166.
 Casella, Carlo, † 88.
 Cavana, Alleessandro, † 88.
 Cerfbeer, Anatole, † 88.
 Cerveny, V. F., † 88.
 Cesti, Ant., Il pomo d'oro, Neuausg. 68.
 Chalmet, Barthélemy, † 88.
 Charles, Auguste, † 88.

- Chorbuch des 15. Jhs. in Leipzig 66.
 Chorbücher 6, einst in Trient 67.
 Claße, Paul, siehe Coutagne.
 Cochlaeus, Joh., 148 Anmkg.
 Coclicus, Adrian Pet., Biogr. u. Bibliogr.
 nebst 1 Tonsatz, von O. Kade, 1.
 Colmarer, Liederhds. Neuausg. 144.
 Conradi, Johann G., † 88.
 Consolo, Federico: Cenni sull origine ..
 liturg. 118.
 Courjon, Eugene-Jos., † 88.
 Coutagne, Dr. Henry, † 88.
 Craas, Joseph, † 88.
 Crouch, Frederik William Nichols, † 88.
 Cummings, Neuausg. v. Purcell's Glou-
 cester Ode 13.
 Cuntz, Matthias, 54.
 Dachs, Joseph, † 88.
 Danhauser, Adolf Leopold, † 88.
 Davey's Geschichte der Mus. Englands,
 126 Anmkg.
 David, Samuel, † 88.
 Degenhardt, Heinrich, † 88.
 Delahaye, Léon, † 88.
 Demol, François, † 88.
 Dénéreaz, Charles-César, † 89.
 Denkmäler der Tonk. in Österreich 67.
 Deppe, A.-J., † 89.
 Derheimer, Cécile, † 89.
 De Swert, Jean-Caspar-Isidore, † 89.
 Deutsch, Willy, † 89.
 Dialoge in England 124.
 Diemeß, Johann, † 89.
 Dorell, William, † 89.
 Dotworth, Allen, † 89.
 Dorus-Gras, Jules-Aimée-Josephe, † 89.
 Dorus, Vincent-Joseph, † 89.
 Douen, Emman.-Orentin, † 89.
 Dresden, Kgl. Privatmusikalien
 Samlg. 52.
 Dretzel, Valentin, 55.
 Dufresne, Emma, † 89.
 Dulaurens, Charles, † 89.
 Duprez, Louis-Gilbert, † 89.
 Eccard, Joh., Chorschüler 137/38.
 — Neue geistl. u. weltl. Lieder zu 5/4
 St. Partitur-Ausg. 16.
 Eckhard, Hermann, † 89.
 Edenhofer, Aloys, † 89.
 Ehrenberg, Alexandra Leah, † 89.
 — Jenny, siehe Mauthner.
 Eijken, Bernhard van der, † 89.
 Eilers, Albert, † 90.
 Eine feste Burg 3. 102.
 Eitner, Rob.
 — Adam Krieger, Biogr. und Ton-
 sätze 45.
 — Joh. Phil. Krieger, Biogr. u. Ton-
 sätze 114.
 Englands Musikentwicklung 121. 155.
 Escalas, Juan, † 90.
 Eschmann, Henriette, † 90.
 Expert, Henry, Claude Goudimel,
 150 Ps. 50.
 Fahrenbach, Ruppert, † 90.
 Faminzyn, Alexander Sergiewitsch, † 90.
 Fargueil, Anata, † 90.
 Faulhaber, Paul, † 90.
 Felchner, Gustav Adolph, † 90
 Feld, Leo, † 90.
 Filippo, Gennaro de, † 90.
 Fischer-Achten, Karoline, † 90.
 Fissot, Henri-Alexis, † 90.
 Fleischhauer, Friedhold, † 90.
 Flies, Komponist des Wiegenliedes 84.
 Frène, Eugène-Henri, † 90.
 Friese, Friedrich, † 90.
 Froberger, Joh. Jak., Neuausgab. 68.
 Fuchs, Julius, Kritik der Tonwerke 166.
 Fulda, Adam von, 148 Anmkg.
 Fuller, Levi K... † 90.
 Garcin, Jules, † 90.
 Gartz, Friedrich, † 90.
 Gassi, Franz, † 90.
 Gatti, Napoleone, † 90.
 Gaunt, Percy, † 90.
 Gavaudan, Lnigi, † 91.
 Geveaux-Sabatier, † 91.
 Gazzagoni, Luigi Guerra, † 91, siehe
 auch Guerra.
 Geyer, Adolph, † 91.
 Giese, Fritz, † 91.
 Gomes, Ant. Carlo, † 91.
 Gorriti, Felipe, † 91.
 Goudimel, Claude, 150 Psalmen à 4 v.
 Neuausg. 50.

- Gounod, Charles, Selbstbiogr., deutsch 50.
 Graffigna, Achille, † 91.
 Grandaur, Dr. Franz, † 91.
 Grandjean, Elise, † 91.
 Grison, J. . . , † 91.
 Groenevelt, Grace, † 91.
 Groote, Louis-Adolphe de, † 91.
 Grosser, F. . . , † 91.
 Grünberger, Ludwig, † 91.
 Guarinoni, Eugen, d'. Indice generale 165.
 Günther, Konrad, Bass. in Weimar 140, 141, 144.
 Guerra-Gazzagoni, siehe Gazzagoni.
 Gumbert, Ferdinand, † 91.
 Haberl's Jahrb. 1897, 66.
 Habert, Joh. Ev., sein Porträt u. s. Werke 36, † 91.
 Hacken, Adolphe, † 91.
 Härtinger, Dr. Martin, † 92.
 Halanzier-Dufrénoy, H.-O.-Henri, † 91.
 Hanau, A. W. P., † 91.
 Handke, Gottlieb, † 91.
 Hanslick, Ed., Aus dem Konzert-Saal 35.
 Harmonie, Musiker-Biogr. 128.
 Harper, Joseph Wesley, † 91.
 Harris, Augustus, † 92.
 Hartenstein, F. . . , † 92.
 Hartmann, Albert, † 92.
 Hassler, C. A., † 92.
 — H. Leo, 56.
 — Kaspar, 53. 54. 55.
 Hauser, Leopold, † 92.
 Hayne, siehe Heyne.
 Heckmann, Henry J. E., † 92.
 Heifer, Leander, † 92.
 Heindl, Eduard, † 92.
 Heinebuch, A., † 92.
 Heinrich der Kellerschreiber, Tenor. in Weimar 140.
 Heitzmann, Joseph, † 92.
 Herbst-Jazédé, Adele, † 92.
 Hermannus, Joh., Kapellm. 138.
 Heroldt, Joh., Kapellm. 139, 140 ff.
 Hersee, Henry, † 92.
 Heyne, Gottfried, Biogr. 73 ff.
 Hiller, Antolka, geb. Hogé, † 92.
 Hilpert, Friedrich, † 92.
 Hilton, John, Ein Dialog mit Ton-satz 121.
 Historische Konzerte: Bohni. Breslau 36.
 — Vollhardt in Zwickau 84.
 Hoeven, Jakob von der, 53. 54.
 Hoffmann, R., historische Konzerte in Berlin 36.
 Hogé, siehe Hiller.
 Hohenlohe-Schillingsfürst, Prinz Constant. † 92.
 Hoehle, Gustav, † 92.
 Holdich, George Maidwell, † 92.
 Houben, Piet., † 92.
 Hromatka, Joseph, † 92.
 Huber, Hans, Biogr. 68.
 Instrumentenverz. 139 Anmkg.
 Interdonato, Stefano, † 93.
 Issaurat, Claire, † 93.
 Jahrbuch, siehe Haberl u. Hm. Vogel.
 Jardine, Edward und Joseph, † 93.
 Jazédé, siehe Herbst.
 Jesus cristus nostra, 2stim. 40.
 Jewson, Frau, † 93.
 Josquin's Tod 1521, 52.
 Jube domine, 3stim. 39.
 Kaaksheim, Christian, † 93.
 Kade, Otto, Adrian Pet. Coclicus, Biogr. u. Bibliogr. 1.
 Kaminski. Wenzeslaus Mieczslav von † 93.
 Kastner, Em., Briefe Rich. Wagner's 51.
 Katalog des Konservat. zu Mailand 165.
 — der Hds. der Hofb. in Wien 135.
 Katharina coronata 2stim. 43.
 Kennedy, Hans, Die Zither, historisch 35.
 Kessner, Friedrich, † 93.
 Kettenus, Aloys, † 93.
 Kiesgen, Augusta, † 93.
 Klafsky-Lohse, Katharina, † 93.
 Klavier Sonata, historisch 145.
 Kleber, Leonhd., Tabulatur, Ms. in Bibl. Berlin 145.
 Kleidung der Weimarer Hofmusici 138.
 Köhler, David, Kapellm. 137.
 Köhler, Paul, Kantor in Weimar 138.
 Kohler, Balth., Stadtmusik. 58, 59.
 Konzert-Buch v. Breitkopf & Haertel 167.
 Kopff, Frederik, † 93.

- Kral, Joh. Nepomuk, † 93.
 Krieger, Adam, Biogr. 45.
 — Wer recht vergnügt leben will, Lieder mit u. ohne Ritorn. 48.
 — Der edle Wein ist doch der beste, 61.
 — Mein Lieb ist weiß wie Schnee, 64.
 — Küssen kan uns recht verbinden, 65.
 — Reinwein, R., muss es seyn, Lied 78.
 — Nun hab ich gefunden, was, Lied 81.
 — Freilich, freil. ist die Glut, Lied 112.
 Krieger, Johann.
 — Weynacht-Andacht f. Sopr. 2 Schalm. u. Bc. Beilage S. 29.
 — Begräbniss-Andacht, ib. 34.
 — Joh. Philipp, Biogr. nebst Tonsätzen in besonderer Beilage 114.
 — Ich bin eine Blume zu Saron, Cantate für C. u. Bc. 116, Forts. in der Beilage S. 1.
 — Quam admirabilis, Ten. solo 2 V. Bc. 15 Beilage.
 — Lebe, lebe du, aus e. Singspiele, Beilage S. 37.
 Küchler, Tob., Altist in Weimar 140.
 Kümmerle, Salomon, † 93.
 Kufferath, Hubert Ferdinand, † 93.
 Kurka, Rudolph Wilhelm, † 93.
 Laboccetta, Domenico, † 93.
 Lambert, Charles Lucien, † 93.
 Lancien, . . . , † 93.
 Lang, Arnold, † 93.
 Lang, Hieronym., 54.
 Langen, Friedr., Stadtmusik. 58.
 Lassus, Orl. de, 7 Lieder in P. 14.
 Laue, Friedrich, † 94.
 Lee, Louis, † 94.
 Leonowa, Dapya Michailowna, † 94.
 Lermينياux, Achille, † 94.
 Leslie, Henry David, † 94.
 Lessmann, Karl, † 94.
 Leusser, Ignaz, † 94.
 Lewandowski, Leopold, † 94.
 Lichtenstein, Leopold, † 94.
 Liechtlein, Wilhelm, Organ. 58.
 Liederhds. in Trier v. Peter Bohn mit Tonsätzen 37.
 Liliencron, R. von, Eine alte Sapphische Melodie 29.
 Lindtner (Lindner), Friedr. 53 ff.
 Lionel, Anatole, † 94.
 Lipowski, F. . . , † 94.
 Literatur (Musik-) des Jahres 1896, 84.
 Liturgisch von Consolo 118.
 Llanover, Lady, † 94.
 Loewenfeld, Hans, Leonhard Kleber's Tabulat. 145.
 Lüstner, Karl, Totenliste f. 1896, 85 ff.
 Lukan, Eduard, † 94.
 Luther, Johann Friedrich, † 94.
 Machts, August, † 94.
 Maiani, Ernesto, † 94.
 Mailänder Musikkatalog des Konservat. 165.
 Maitland, J. A. Fuller: Purcell's 12 Sonatas 33.
 Makepeace, William M. . . , † 94.
 Mantuani's Kat. der Hofb. in Wien 135.
 Marpurg, Fr. Wilh., Lebens- u. Familienverhältn. 105.
 Martin, Abbé, † 94.
 Martin, Alfred † 94.
 Mas, Louis-Joseph-Marie, † 94.
 Maschek, Friedrich, † 94.
 Mason, Luther Whiting, † 94.
 Maurice, Chéri, † 95.
 Mauthner, Jenny, † 95.
 Mazzucchelli, Eugenio † 95.
 Megerle, Abraham, Biogr. u. 1 Tons. 67.
 Meinardus, Ludwig, † 95.
 Menozzi, Giuseppe, † 95.
 Mensing, Hermann, † 95.
 Michot, . . , † 95.
 Milano, Giuseppe, † 95.
 Modlmayer, Joseph, † 95.
 Mohr, Hermann, † 95.
 Mors, Anton 43, 44.
 — Hieronymus 10. 43 (Zeile 2, 6, 8 u. 10 von unten muss M. H. heißen statt M. J.).
 — Jacob, senior 43.
 — Jacob, junior 43. 44.
 — Joachim 45.

- Mortimer, A. Wyatt † 95.
 Moscuza, Vincenzo † 95.
 Mozart in Prag 119.
 Mozart's Wiegenlied von H. Kretzschmar 84.
 Mühl, Karl, † 95.
 München, Akademie der Tonk. 146.
 Nagel, Dr. Wilib., Geschichte d. Musik in England 2. Teil 155.
 — Zur Biogr. Joh. Stadens u. s. Söhne 53.
 — Miscellanea 69.
 — Ein Dialog John Hilton's mit Tons. 121.
 — K. Benndorf's Musikgesch. an Musikschulen 14.
 Nautet, Francis. † 95.
 Nedvöd Anton, † 95.
 Nef, Karl, Die Collegia musica in d. Schweiz 34.
 Nicolai, Willem Frederik Gerard, † 95.
 Niederheitmann, Friedr., italien. Geigenbauer, 3. Aufl. 83.
 Noorden, P. E. van, † 95.
 Novello, Jos. Alfred, † 95.
 Nürnberger Organist. u. Stadtmus. 53 ff.
 Obersteiner, Johannes, † 96.
 Oeser, Karl Emil, † 96.
 Omnium sanctorum 2stim. 42.
 Opernverz. in Venedig 119.
 Oray, André Maria, † 96.
 Orgelkomponisten des 18. Jhs. 67.
 Paganini, Achille † 96.
 Pancani, Ferdinando, † 96.
 Papot, Marie-Anne † 96.
 Paraclitus egrediens 2stim. 41.
 Parravicini, Raffaele † 96.
 Pasqué, Ernst, d. Weimarer Hofkap. 137.
 Patrem omnipotentem 2stim. 41.
 Paumann, Martin 53. 54.
 Paumgarten, Dr. Hans, † 96.
 Peluso, Michele, † 96.
 Pelz, Hans, Geiger 138.
 Peña y Goni, Antonio, † 96.
 Perelli, siehe Vanzan, † 96.
 Pessiak, Anna, † 96.
 Peters, Hermann, † 96.
 Pierpont, Marie de, † 96.
 Plengroth, Friedrich, † 96.
 Plica ascend. u. descend. 144.
 Plothow, L. ., † 96.
 Pohl, Dr. Richard, † 96.
 Pomé-Penna, Giuseppe † 96.
 Portéhaut, Etienne, † 96.
 Prag's Musiker im 18. Jh. 119.
 Prati, siehe Zanzan.
 Preuss, Eduard, † 96.
 Pridham, John, † 97.
 Procházka, Rud. Freih., Arpeggien üb. Prag 119.
 Pruckner, Dionys, † 97.
 Psalmen von Goudimel, Neuausg. 50.
 Publikation der Gesellschaft f. Musikforsch. 108.
 Puchegger, August, † 97.
 Purcell, Henry, Gloucester Ode, Neuausg. 13.
 — 12 Sonatas of 3 parts 1683, Neuausg. 33.
 Quantz, Joh. Joach. Biogr. 69 ff.
 — Jos. Matthias 70.
 Raabe & Plothow's Musiker-Kal. 16.
 Rabich's Musikzeitschrift 120.
 Ramann, Lina, Biogr. 36.
 Rameau's Gesamtausg. seiner Werke 36.
 Ramellini, Achille, † 97.
 Raymondi-Bionducci, Marianna, † 97.
 Régibo, Abel, † 97.
 Reichel, Adolph, † 97.
 Reinhthaler, Karl Martin, † 97.
 Remonchamps, Gérard, † 97.
 Reppl, Karl, † 97.
 Richter, Joh., Tenor. in Weimar 140.
 Riemann, Dr. Hugo, Leipziger Chorb. des 15. Jhs. 66.
 — die Söhne Bach's 120.
 — Anonymi introduct. musicose 147 ff.
 Riemann, Robert, † 97.
 Ritter, Alexander, † 97.
 Roddaz, Camille de, † 97.
 Rode, Joachim, † 97.
 Rokitansky, Viktor, † 97.
 Roncagli, Francesco, † 97.
 Roquette, Dr. Otto, † 97.
 Rosati, Vincenzo, † 97.
 Rossi, Ernesto, † 97.

- Rosthius in Altenburg 139.
Rosthius, Joh. Kasp. Nikol., Diskant.
in Weimar 140, 141.
Runge, Paul, Colmarer u. Donau-
eschinger Liederhda. 144.
Ruta, Michele, † 97.
Saint-Foy, † 98.
Salomé, Théodore-Cesar, † 98.
Santen-Kolff, J. van, † 98.
Sapphische Melodie, R. v. Liliencron 29.
Saville, Fanny Simonsen, † 98.
Sawyer, Frank E..., † 98.
Scandellus, Ant., 1553, 9.
Schachner, Rudolph Joseph, † 98.
Schalle, Georg, Biogr. 72.
Scharwenka, Xav., Selbstbiogr. 36.
Scheel, Ignaz, † 98.
Scheffel, Jos. Vict. von, über Oeglin's
Liederb. 67.
Schein, Joh. Herm., Kapellmeister in
Weimar 142.
Schenk, Hugo, † 98.
Scheuffer, Richard, † 98.
Schlimbach, Balthasar, † 98.
Schluttig, C..., † 98.
Schultz, Louis F..., † 98.
Schumann, Josephine Klara, geb.
Wieck, † 98.
Schweizer Collegia musica 34.
Schwenke, Friedrich Gottlieb, † 98.
Schwiedam, Karl Friedrich, † 98.
Serato, Andrea, † 98.
Serpentin, Rudolph, † 98.
Sessa, Gino, † 88.
Seuls, Zachar., Geiger in Weimar 140.
Seyboth, Wilhelm, † 98.
Seyfried, Heinrich Ritter von, † 98.
Shedlock, J. S., Die Klavier-Sonate 145.
Siehr, Gustav, † 98.
Simank, Ernst Wilhelm, † 99.
Simon, Franz, † 99.
Simonsen, Fanny, siehe Saville.
Singknaben-Institute im 16. | 17. Jh. 67.
Sittard, Jos., zur Gesch. des Kirchen-
gesg. in Hambg. 120.
Sixtinische Kapelle u. ihre Gesge. 67.
Smulders, F. H., † 99.
Sperber, Paul, Stadtmusik. 58, 59.
Staden, Johann sen., Dokumente 53 ff.
— Johann junior, 58 ff.
— Sigm. Theophil 54. 56. 58. 60. 61.
Stadtmusikanten 58. 59.
Stain, Olement, Stadtmusik. 59.
Steenkiste, siehe Dorus.
Steffenone, Balbina, † 99.
Stehle, Eduard, † 99.
Steinmetz-Mayer, Georg, † 99.
Steinway, William, † 99.
Stepher, Walter, Disk. in Weimar 140.
Stermich, siehe Valcrociata.
Stieber, Theodor, † 99.
Stiehle, Adolph, † 99.
Stoll, Joh., Kapellm. in Weimar 142.
Strobel, Walter, in Weimar 140.
Stronconi, Alvaro, † 99.
Studemund, August, † 99.
Swert, siehe De Swert.
Tamburlini, Angelo, † 99.
Tauwitz, Julius, † 99.
Teichmann, Constanze, † 99.
Teige, Dr. Karl, † 99.
Templin, Peter, Altist in Weimar 140.
Tennyson, Lady, † 99.
Termini, Rosario, † 100.
Teuchner, Aloys, † 100.
Thamhayn, Dr. Willy, Zur Lebens- u.
Familiengesch. Marburg's 105.
Thola, Benedictus, 1553, 9.
Thola, Gabriel, 1553, 9.
Thola, Quirinus, 1553, 9.
Thomas, Charles-Louis-Ambroise, † 100.
Thomas, Lewis, † 100.
Thyssen, Joseph, † 100.
Tibus, Bernhard, † 100.
Tijdschrift 5, 3. Stuk. 67.
Timme, Peter, Tenor. in Weimar 140.
Tinctoris, Joh., 148 Anmkg.
Tinel's, Edgar, Portr. 68.
Totenliste für 1896, 85 ff.
Touschmalow, ..., † 100.
Trianon, Henry, † 100.
Trotebas, ..., † 100.
Turban, Alfred, † 100.
Turpin, James, † 100.
Tutschka, A..., † 100.
Untersteiner, Antonietta, † 100.

- Urban, F. W., † 100.
 Ut queant laxis, Melodie 31 ff.
 Valcrociata, Graf Nicolo di Stermich
 de, † 100.
 Vanzan-Perelli, Luigia, † 100.
 Verdonck, Cornelis, Biogr. u. Bibliogr. 67.
 Verovio's Canzonette a 4 v. Neuausg. 68.
 Verz. der Publikation 103.
 Vibulano dall' Acqua, † 100.
 Victoria, Th. Ludov. da, Officium
 4 voc. 66.
 Vientemps, Jules-Jos.-Ernest, † 100.
 Vieweg, Karl, † 100.
 Villaret, François, † 100.
 Vitali, Raffaele, † 100.
 Vogel, Dr. Emil, Jahrb. der Musik-
 bibl. Peters 84.
 Volkmann, Wilhelm, † 100.
 Wagner, August, † 101.
 Wagner, Rich. Briefe, chronolog.
 Verz. 51.
 Wallenstein, Martin, † 101.
 Walner, August, † 101.
 Walter, Dr. Anton, † 101.
 Walter-Strauß, August, † 101.
 Waltzer, John, † 101.
 Wangenheim, Friedrich von, † 101.
 Wasielewski, Wilhelm Joseph von, † 101.
 Weber, Daniel Gottfried, Stadtmusik.
 75 ff.
 Weber, Robert, † 101.
 Weber, Wilh., Beethoven's Missa
 solemnis 83.
 Wedemeyer, Franz, † 101.
 Weimar's Hofkapelle im 16. Jh. 137.
 Weifs, Joh. Paul, Stadtmusik. 78.
 Wesendonck, Otto, † 101.
 Wessnig, Robert Guido, † 101.
 Widmann, Wilh., 7 Lieder von Lassus 14.
 Wiel, Taddeo, Iteatrimus. Venesiani 119.
 Wiener Konzerte 1848—68, 35.
 Wien's K. K. Hofbibl., Musikkat. 135.
 Wiesberg, Wilhelm, † 101.
 Wilhelmuslied 67 (lies für beschuwd,
 beschouwd).
 Wlczek, Sophie, geb. Witt, † 101.
 Wunderlich, Johann, † 101.
 Xyndas, Spiridion, † 101.
 Zabban, Benedetto, † 101.
 Zacharia, Zinkenbläs. 1553, 9.
 Zanzan, Luigia, geb. Prati, † 101.
 Zeidler, Charlotte, † 101.
 Zeitschrift für Bücherfreunde 128.
 Zelle, Friedrich, Eine feste Burg
 3. Abtlg. 102.
 Zierfuß, Hugo, † 102.
 Zimmer, Otto, † 102.
 Zipperle, Hans, † 102.
 Zither, historisch etc. 35.
 Zoboli, Alessandro, † 102.

Druckfehlerberichtigung.

S. 118 Z. 14 lies humanistisch statt humoristisch.